

**PROCESO DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN DEL PERSONAJE**

**BERMELLÓN DE LA OBRA TEATRAL *MURCIELAGARIO***

Una propuesta metodológica desde lo dionisiaco, la mimesis y la catarsis.

**ESTUDIANTE**

**DIEGO FERNANDO PARRA SERNA**

**TRABAJO DE GRADO**

**DIRECTOR**

**LUIS GUILLERMO QUIJANO RESTREPO**

**DOCTOR EN FILOSOFÍA**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES**

**MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y CREACIÓN**

**PEREIRA**

**JULIO DE 2021**

Dedicado a mi madre por su incondicional apoyo

A mi pareja Luisa por su afectuosa compañía

A mi amigo Luis por su complicidad



Fig. 1. Ratón, Cobalto y sombrero de Bermellón. BARRIENTOS Villegas. Luisa Fernanda [fotografía 2021]

## ÍNDICE

	pág.
INTRODUCCION -----	4
CAPÍTULO I: LOS PIES DE LA TRAGEDIA -----	7
CAPÍTULO II: <i>DEUS EX MACHINA</i> -----	21
CAPÍTULO III: <i>MERDE!</i> -----	36
III-I: La actualidad de la tragedia-----	39
III-II: Propuesta Metodológica: Lo dionisiaco, la mimesis y la catarsis----	42
Lo dionisiaco-----	44
La mimesis-----	47
La catarsis-----	50
III-III: Consideraciones sobre la creación del personaje Bermellón de la	
Obra teatral <i>Murcielagario</i> -----	53
Lo corporal-----	59
“ <i>The show must go on</i> ” ... -----	65
CONCLUSIONES -----	69
BIBLIOGRAFÍA -----	72
LISTADO DE FIGURAS (fotografías e imágenes) -----	76

## INTRODUCCIÓN

*“...el drama y con razón, pues ofrece (u ofrecería) la posibilidad máxima de representar al yo como una multiplicidad...”* (Herman Hesse – *El lobo estepario*)

*“Lo carnal y lo espiritual se unen en el teatro igual que en la pintura... Somos espectros sensuales por nuestra propia naturaleza.”* (Anne Rice- *Lestat el vampiro*)

Harry Haller es el personaje de *El lobo estepario* del escritor Herman Hesse, allí comenta de la plural posibilidad tanto en la vida como en el drama de ser múltiples yo, posibilidad que enfrenta sin duda el trabajo actoral en su devenir, encarnar incluye el espíritu de- encarnación en sentido teatral. En el escrito de Anne Rice, también uno de sus personajes, resaltará la cuestión, la disolución espiritual-corporal en lo teatral.

En el proceso de investigación y creación del personaje Bermellón de la obra teatral *Murcielagario* quedaron varias etapas que ameritan su reflexión y consignación, en parte, como excusa para reconocer y valorar la labor algo escurridiza de la exploración personal de las actrices y los actores, aún más irreconocible desde el contexto griego clásico donde brilló el arte trágico y nació el arte actoral, otra motivación para intentar indagar en la oscuridad del pasado donde no existen registros conocidos y contundentes sobre los procesos creativos de los primeros actores. De estas cavilaciones resulta una propuesta metodológica elemental y atemporal desde las nociones dionisiacas, miméticas y catárticas como probable e insospechado método en la antigüedad, tal vez pensando que entre los avatares del tiempo lo elemental sea un olvido o inconciencia y debamos tomarlo como atisbo de técnica, por supuesto, no premedita en el naciente arte actoral trágico en occidente. Tal vez simplemente retomar estas nociones originarias sin alguna presunción e incentivar a que cada quien las considere con buen juicio y provecho en la actuación y en la investigación teatral.

Las siguientes páginas también pretenden destacar la labor actoral haciendo énfasis en los inicios mitológicos de la tragedia desde la Antigua Grecia al ocaso de la Grecia Clásica. Allí

se vislumbran algunos elementos del emergente oficio de la actuación, características que pueden perdurar a través del tiempo y que hoy en día podríamos hasta apreciar por las plataformas streaming en diferentes dispositivos, pero, es el teatro o escenario donde se presenta la experiencia directa entre los actores y el público, que evoca desde los antiguos rituales a Dioniso hasta las tragedias representadas en inigualables emplazamientos, estas relaciones nos remiten entre tiempos a insospechados vestigios que atestiguan el arte actoral.

El proceso creativo en la preparación del personaje se sostiene desde diferentes esferas disciplinares, investigativas e intuitivas para que una vida paralela a la del actor surja diferente, compleja y autónoma en un escenario. El *mimos*; vetusta significación del actor que enfatizaba en la expresiva imitación de gestos y movimientos, el *hypokrités*; prodigiosas relaciones subyacían alrededor de esta arcaica palabra, como el que podía interpretar o dar respuesta a sueños y oráculos. También las afecciones y exageraciones en los movimientos y gestos del histrión y finalmente, el que realiza la acción, es decir, el actor. Todas denominaciones, indicios, que han caracterizado el trasegar actoral.

Las influencias y actualidad de la tragedia son notables, desde la filosofía en sus inicios hasta el presente en diversas líneas investigativas y disciplinares, directamente en obras tan universales como la de William Shakespeare o Sigmund Freud, y desde luego la dramaturgia, el teatro y el cine contemporáneo. Dioniso puede ser libremente invocado y reavivado otrora desde la antigua vendimia, y el multitudinario *theatron* de las belicosas *polis* griegas hasta la cuasi anónima creación y obra de un personaje entre parajes cafeteros de un país pintoresco y delirante.

El primer capítulo titula los *Pies de la tragedia* y remite a los orígenes mitológicos desde el dos veces nacido Dioniso, sobresalen sus vínculos con el vino, el éxtasis y la catarsis, además de la diversidad de acompañantes y elementos en su ritual. También trata cómo el antiguo arte trágico congregaba a sus ciudadanos en los majestuosos escenarios más allá del visible espectáculo. Los pies de la tragedia aluden a la particularidad y constante referencia a partir de los pies; del jolgorio en los bailes dionisiacos a las desventuras manifiestas por su estirpe en las extremidades inferiores.

En el segundo capítulo son protagonistas la mimesis y la catarsis, desde seleccionados apartes de la poética aristotélica, también algunos comentaristas de su obra al respecto de la tragedia. El título *Deus ex machina* revela cómo eran utilizados artilugios técnicos (también podríamos decir lo mismo de la mimesis y catarsis como resultado del proceso trágico) en la tragedia clásica para situaciones en particular donde generalmente intervenían los dioses. Es clara la preponderancia de Aristóteles con la *Poética* desde el entramado literario, teniendo en cuenta que el estagirita no menciona estos elementos desde el actor, sino desde el autor trágico y el receptor como espectador. Igualmente, la tragedia también fue relevante para toda una gran civilización en la antigüedad desde su viva escenificación.

El último apartado inicialmente muestra la vigencia de la tragedia en los escenarios y contextos de la contemporaneidad. En siguiente instancia expone los presupuestos dionisiacos, miméticos y catárticos como metodología en la creación del personaje en la escena de la antigüedad clásica griega hasta su uso en el personaje Bermellón, destacan además la experiencia y exploración en las actividades corporales hacia la búsqueda del mencionado personaje en la obra *Murcielagario* y algunas consideraciones finales que también entre líneas anuncian el contenido del trabajo audiovisual. El título “*Merde!*”, se aprovecha como expresión común en el ámbito teatral, utilizada antes de salir a la función.

Bienvenidos a estos saltos espacio-temporales entre mito, tragedia y arte teatral condensados en el llamado *pathos*; de pies a corazón, en los saltos que invocaban a Dioniso desde las vendimias, a los millares de crepitaciones entre escena y público en extensas jornadas bajo la tutelar mirada del dios en su altar de piedra, carne y sangre al unísono. Hoy la oscuridad, a veces, es cómplice, tanto como el hálito contenido y expectante en algún escenario o sala, actores y público aún se sobresaltan...

## CAPÍTULO I

### LOS PIES DE LA TRAGEDIA



Fig. 2. *Dos sátiros*. RUBENS. Peter Paul. [pintura 1618-1619] Fig. 3. *Dioniso y su tíaso* [sin autor, kratera- 512 a.C.]

Los pies de la tragedia es una reflexión introductoria al arte de los *hypokrités*, (los actores de la antigua tragedia griega), que inicialmente eran considerados por sus capacidades de “imitación” de las experiencias vividas en su más remoto origen en los ritos y en el culto dionisiaco y que posteriormente se viese reflejado en un conjunto arquitectónico denominado *theatron* (teatro). Conceptos como *kátharsis* y *mímesis* (catarsis e imitación), fundamentarán las cavilaciones que se pretenden establecer para tratar de hacer un seguimiento del arte actoral desde los orígenes mitológicos de la antigua Grecia, y pasar al pertinente estudio aristotélico en la *Poética*.

Los antecedentes de la tragedia se encuentran en los ritos destinados a *Dionysos*, en estos subyacen múltiples elementos mitológicos que ubican a este dios singular desde su propio surgimiento, “el nacido dos veces”; las versiones de la mitología griega coinciden en el renacimiento y despedazamiento de *Dionysos* bien sea en la fulminación accidental por Zeus y urdida por Hera o en el hostigamiento de los titanes acuciados también por Hera. En estos

elementos se pueden establecer las relaciones cosmogónicas de los ciclos y de las estaciones, que traen consigo la cosecha y en especial la vendimia, donde el líquido del fruto era ayudado a extraer, pisándolo. También se puede observar la relación del dios telúrico con las extremidades inferiores humanas en el pisar de la uva, motivo de fiesta, música y baile, de conexión con la tierra y el dios que evoca el poder de las fuerzas naturales.

*El culto de Dioniso: Se fundamenta en el mito agrario de la vegetación que muere y renace y también en el de la vid que da la embriaguez liberadora. El rito es la orgia: desenfreno de las ménades que devoran la carne cruda de animales jóvenes, en recuerdo de Dioniso devorado por los titanes. El vino y las danzas les comunican el éxtasis y el entusiasmo, lo que significa que están fuera de sí mismas y el dios está en ellas. El fin es la liberación de los instintos irracionales: así el espectador de los cortejos de Dioniso cura de su miseria al reconocerla universal e inevitable. Es el nacimiento de la TRAGEDIA.<sup>1</sup>*

El paroxismo del cuerpo en unión con la bebida hace alusión a la conexión con el dios en un tiempo diferente al cotidiano, la invitación de Dioniso a celebrarle también es la liberación de hondas pesadumbres humanas, la disipación de las penas ayudada en un reconocimiento común e inexorable; paradójicamente tal vez en esa conciencia por lo efímero de la existencia, la tragedia encuentre su origen, y Dioniso, resurgido desde su fatídico nacimiento, confronté y aliviané en sus celebraciones a quien lo admita. El dios en conjunción con el vino, sustancia balsámica que remite a los ciclos estacionales, a la constante renovación en la naturaleza, iniciaba por el mundo su campaña difusora y cultural. Para algunos adversa al hacerle franca oposición, con desgraciadas y abrumadoras consecuencias del extremo delirio, resultado del no permitir una mínima dosis de la “locura divina”

*Dioniso no encarna el autodomínio, la moderación o la conciencia de los propios límites, sino la búsqueda de una locura divina, de una posesión extática, la nostalgia de un más allá absoluto; no la estabilidad y el orden, sino el prestigio de una especie de magia, la evasión hacia un horizonte diferente; es un dios cuya figura inalcanzable, aunque cercana, atrae a sus fieles hacia las rutas de la*

---

<sup>1</sup> GRENET, Paul. Historia de la filosofía Antigua. Barcelona: Editorial Herder, 1992. p.23.



*alteridad y les abre paso a una experiencia religiosa casi única en el paganismo,  
la del destierro radical de sí mismo.<sup>2</sup>*

La posibilidad del fuera de sí permite la comunicación divina y con el otro, además del reconocimiento de propias y comunes tribulaciones, estado de exaltación y calma purificadora, el apaciguamiento de las penalidades. Si bien se ha tratado hasta aquí lo concerniente al mito, al rito y a las diferentes expresiones que connotan un origen, estos procesos y elementos se reencuentran en este escrito, ya que subyacerán de alguna forma en la futura tragedia griega de la época clásica. Se puede mencionar como ejemplo a Antígona de Sófocles que en sus primeros apartados nos muestra inicialmente la evocación triunfal a Dioniso, breve júbilo y preámbulo de los funestos hechos que se ciernen en la tragedia sofoclea: “La guerra ha terminado. Olvidémosla. Vayamos con nocturnos coros, que se prolongan en la noche, a todos los templos de los dioses; y que Baco, el dios que con sus pasos hace vibrar nuestra tierra, sea nuestro guía.”<sup>3</sup> También explicita las acentuadas relaciones entre los pies del dios y sus efectos telúricos. Además, en las páginas cerca del final de la tragedia nos provee de la invocación del dios ante nuevas desgracias y la alusión catártica de su presencia. Aclarando que en ambas versiones del texto en las traducciones aparece el nombre Baco otro nombre con que al dios se conoció principalmente para el panteón romano.

*Entre todas las ciudades es ésta a la que  
Estimas por encima de todas  
tú y, junto contigo, tu madre fulminada.  
Ahora más que nunca, dado que la ciudad  
y todos sus miembros es presa de violenta enfermedad,  
ven con purificador pie franqueando  
la Parnasia pendiente o el gemebundo estrecho.*

*¡Ay, jefe de los coros de luceros  
que exhalan fuego, observador de nocturnos*

---

<sup>2</sup> VERNANT, J.-P. y P. VIDAL-NAQUET. Mito y tragedia en la Grecia Antigua. Barcelona: Editorial Paidós, 2002. p. 22. Vol. II.

<sup>3</sup> SOFOCLES, Dramas y tragedias. Barcelona: Editorial Iberia, 1955. p. 105.

*griteríos,  
mozo, vástago de Zeus, aparécete aquí,  
soberano, junto con la comitiva de tus  
Tíades, las que, fuera de sí, corean  
durante la noche entera a su amo Baco!*<sup>4</sup>

Las anteriores estrofas del coro también mencionan a la madre de Dioniso; Sémele hija de Cadmo rey de Tebas<sup>5</sup> y el pedido de la presencia del dios con su séquito extático, que calma –purifica– a la enferma ciudad y sus habitantes. Estas dos citas ofrecen expresas características de los vínculos telúricos inicialmente mencionados, además muestran elementos constitutivos del exultante dios y su cortejo, también explícitamente reseñados en el siguiente apartado:

*Dionisos recorre el mundo para dar a conocer la vida a los hombres y su viaje se representa como una expedición solemne y triunfal. Con la cabeza coronada de laurel y llevando un tirso rodeado de verde hiedra iba en un carro tirado por panteras y escoltado de bacantes –mujeres extáticas– y sátiros entregados a una danza descabellada. Dionisos adquiere así un papel cultural, quizás el más importante: se convierte en el dios del arte dramático. El teatro se ha desarrollado partiendo de un ritual primitivo en donde los actores enmascarados cantaban la gloria de Dionisos (...) En lo alto del Parnaso, más arriba del antiguo lugar de culto en que Apolo tenía su santuario, las bacantes celebraban sus orgias en honor de Dionisos. Cuando parecía que la oscuridad iba a vencer a la luz,*

---

<sup>4</sup> SOFOCLES, Tragedias completas. Madrid: Editorial Cátedra, 2015. p. 187.

<sup>5</sup> Nota: Entre Tebas y Dionisos cabe resaltar los vínculos familiares y de impiedad generadora de maldiciones y castigos generacionales (*hamartia*). Cadmo legendario fundador de Cadmea (después llamada Tebas), en unión con Harmonía hija de Ares, procrearon a la fulminada Sémele madre de Dionisos, también a Agave que junto a sus hermanas Autónoe e Ino en delirio extático influenciado por Dionisos, despedaza a su propio hijo Penteo opositor al culto dionisiaco y Polidoro padre de Lábdaco que significa el cojo y que también desprecia las celebraciones dionisiacas, padre de Layo el zurdo, que enamorado del joven Crisipo a quien rapta y viola, refuerza la maldición sobre los lábdacidas. Edipo el de los pies hinchados, recordando que recién nacido sus pies fueron atravesados por unas fíbulas que su padre Layo incrusta intentando eludir su sino además de abandonarlo. Edipo ya adulto y también en huida de su destino mata a su padre y desposa a su madre Yocasta concibiendo a Polinices y Eteocles, hermanos que se abatieron mutuamente en combate frente a las siete puertas de la ciudad, extendiendo la desgracia a sus hermanas Ismene y Antígona joven revolucionaria quien en pugna por su insepulto hermano Polinices cambiara sus nupcias por fúnebres lamentos. De nuevo es de notar la curiosidad sobre los pies, esta vez en su mayoría atrofiados como marca del castigo y del trancar el camino por andar, que coloquialmente se expresaría como “dañar el caminado” del que también fue víctima Dionisos, que ofrecería no un recto marchar sino un alegre y sinuoso trasegar, tal vez un instante de embriaguez y de baile.

*venían de Delfos, de Beocia y de Ática para las danzas salvajes y nocturnas; bailaban con las cabelleras sueltas, llevando antorchas en las manos, tirsos y serpientes sagradas; danzaban al son de la aguda flauta y del tambor obsesionante. Creían que, en aquel estado de <<locura sagrada>>, el alma se liberaba del cuerpo y se unía a la divinidad, permitiéndoles así penetrar el futuro y profetizar.*<sup>6</sup>

Las relaciones, desde la expresión musical, dancística y poética, hasta el ditirambo, devinieron en tragedia: *tragos* - *odos*: canto al macho cabrío, alusión a la fertilidad, los tambores, címbalos aulós y siringas; el extático baile, de nuevo la alusión al vínculo con la tierra; de las largas cabelleras a los pies de las bacantes en los bailes femeninos nocturnos; entre la hiedra, la parra, los tirsos, serpientes y antorchas, el entusiasmo (*sparagmos*) precede el sacrificio y recuerda el desgarramiento del pequeño Dioniso; el llamado al dios máscara acompañado por su mentor Sileno generalmente ebrio sobre los burros, además de su cortejo (*tíaso*) salvaje de ménades, sátiros, y felinos entre otros.

*...mientras que el arte expresivo se basaba en la danza, acompañada de palabras y sonidos musicales. La danza se fundía con la música y la poesía en una totalidad, formando un solo arte, la <<triúnica choreia>>, como la llamó Tadeusz Zielinski. Este arte consistía en expresar los sentimientos e instintos del hombre mediante sonidos y movimientos, mediante palabras, melodía y ritmo. El nombre de <<choreia>> subraya el papel esencial de la danza: viene de (choros), coro, que antes de significar canto colectivo denominaba la danza colectiva.*<sup>7</sup>

¿Por qué se convierte Dioniso en el dios tutelar de la tragedia? Se han mencionado las relaciones agrarias, los vínculos con los ciclos estacionales, la vendimia y los orígenes míticos del dios, las características sacrificiales y de renacimiento, las celebraciones extáticas y purificadoras, los lazos expresivos con la música, la danza y la poética de la época, todo

---

<sup>6</sup> Círculo de lectores. Grecia. Historia Universal. Bogotá, Colombia: Círculo de Lectores, S.A., 1984. p. 62 - 67. Vol. II.

<sup>7</sup> TATARKIEWICZ. Wladyslaw, Historia de la estética. I. la estética Antigua. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2000. p. 22.

esto terminaría ineluctablemente más allá de las exaltadas celebraciones, en escenarios y altares en su honor en donde se precedía un nuevo y fervoroso espectáculo para la población griega de la época, que trascendería en las centurias como inacabable testimonio del dios. Elementos expresivos incipientes como la *catarsis* y la *mímesis* tendrían una connotación diferente respecto al poco tiempo después de su aparición, pero su influencia será constante en lo que se avecina como tragedia.

Catarsis de los participantes del rito, catarsis de los espectadores, empatía con el héroe o heroína sobre el escenario, sobre el soporte de lo escrito, en su error trágico e inevitable (*hamartia*). Aproximadamente 18.000 espectadores se reflectan en el drama (actuación acción) de un grupo conformado por el coro y los histriones o *hypokrités* que en el origen de la palabra tenía que ver con el que da respuesta, interprete de sueños o adivino y después ACTOR.

A través de historiadores y comentaristas nos llegan nociones de los actores de la antigua tragedia griega y la poética aristotélica, nos remite a conceptos sobre la tragedia, los personajes, la *mímesis* y la *catarsis*, además de algunas líneas sobre los actores, a partir de allí, se propondrá rastrear y vincular las significaciones entre estos elementos.

En el siguiente apartado se puede apreciar que los espectadores y oyentes, según el impacto del “arte” (en el texto se refiere a la <<*choreia*>>) sobre los sentidos, y teniendo en cuenta que se consideraban la visión y los oídos como los sentidos más nobles, asociados a las artes liberales o intelectuales para la época, por no demandar trabajo físico, es decir, por la sola delectación en la contemplación de expresiones que permitían el recogimiento en su expectación en la aproximación de esos sentidos, jugaban, los espectadores un papel más enaltecido por su participación respecto a los propios ejecutantes del primitivo drama. Como se ha mencionado, la preminencia de los sentidos visual y auditivo que el público tendría la oportunidad de agudizar aún más frente a la representación en su reposo, se diferenciaban de los ejecutantes que tendrían otras exigencias (físicas- intelectuales) en su desempeño actoral. Se puede colegir según las medidas o pensamiento de la época que el tener la oportunidad de apreciar las expresiones artísticas de estas maneras daban un marcado carácter preferencial o diferenciador sobre otras expresiones menos excelsas para esos tiempos.

El alivio o *kátharsis* era experimentado por ambos, ¿se podrían considerar, diferentes tipos de *kátharsis* de acuerdo a la participación como espectador o ejecutante? De ser así ¿Cómo operarían o cuales serían esas diferencias?

*Catarsis. Arístides Quintiliano, un escritor tardío (siglos II/III), dice sobre este arte primitivo de los griegos que era, más que nada, una expresión de sentimientos: <<Ya los antiguos sabían que el canto unos lo practicaban cuando están de buen ánimo, cuando experimentan placer y alegría, otros cuando están melancólicos y tristes y otros, en un estado de divina embriaguez o éxtasis religioso>>. En este arte, la gente desfogaba sus sentimientos con la esperanza de que el desfogue les proporcionara alivio. Arístides afirma que a un nivel de cultura inferior solo los que bailaban y cantaban experimentaban alivio y satisfacción a través de la danza, mientras que a un nivel intelectual más alto lo experimentaban también los que presenciaban la danza y el canto.*

*El papel que más tarde correspondería al teatro y la música, lo desempeñaba originalmente la danza; era el arte más importante, de impacto más intenso. Las emociones que en el futuro experimentarían los espectadores y oyentes, a un nivel inferior de desarrollo las vivían los actores: los danzantes y los cantores. Estos, al principio, practicaban su arte dentro de los misterios y los ritos. Arístides añade que << las ofrendas dionisiacas y otras semejantes tenían su justificación, ya que las danzas y cantos ejecutados en ellas producían un alivio>>.*

*El testimonio de Arístides es importante por varias razones. Señala que la primitiva << choreia>> de los griegos era de carácter expresivo, que más que formar cosas exteriorizaba los sentimientos, que era acción y no contemplación. Indica también que este arte unía la danza, la música y el canto, y que servía para apaciguar y aliviar los sentimientos o, empleando el lenguaje de aquel entonces, para purificar las almas. La purificación de los griegos la llamaban <<kátharsis>><sup>8</sup>*

El anterior apartado continúa mencionando acerca de la llamada *Triúnica choreia* como arte primitivo y expresivo que fusionaba: danza, poesía, y música en relación con un inicial estado de ánimo o emocionalidad en un entusiasmo o éxtasis religioso y, finalmente el efecto

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 22- 23.

catártico, desfogue mediante la acción produciendo alivio, apaciguamiento. Concretamente se podría describir el proceso catártico, (concebido inicialmente a nivel grupal o comunitario) y dependiendo de la participación (espectador-celebrante), pero su experimentación en tanto alivio es finalmente individual, en ese sentido su halo es misterioso y misterioso, es decir como un ritual iniciático y desconocido. La originaria experimentación corría por cuenta de los actores; inicialmente concebidos como danzantes y cantores, posteriormente los ya histriones, actores ejecutantes de los dramas y tragedias igualmente deberían tener este tipo de experiencias en el escenario (también el –nuevo- público en su propia versión). Entonces cabría preguntarse en un –nuevo- contexto, contando con los textos escritos y el histrión conociéndolos anticipada y cuidadosamente, es decir intelectivamente. Así, ¿Este –proceso- de asimilación o apropiación actoral correspondería a un nivel superior? El actor de la tragedia, entonces ¿Viviría el alivio o apaciguamiento en dos instancias? Anticipada e intelectivamente e *in situ*, así como emotivamente. ¿Esta sería entonces la *kátharsis* como actor de la antigua tragedia? Los interrogantes pretenden desarrollarse ulteriormente en la reflexión.

El término mimesis también expresivo en su acepción originaria y no como copia de la realidad en posteriores interpretaciones, enfatiza la importancia de la manifestación de sentimientos y experiencias vividas mediante gestos, sonidos y palabras, atribuida primariamente a la danza ritual en el culto a Dioniso y después a los actores; constituye entonces la exteriorización de emociones en un sentido originario y profundo, es decir, por medio de acciones corporales y gestuales e inicialmente religiosas, se podría encontrar un alivio.

*Mimesis. El primitivo arte expresivo Arístides lo denomino imitación, <<mimesis>> Es el segundo término que apareció temprano y permaneció mucho tiempo en la estética de los griegos. Pero si posteriormente significó la representación de la realidad por el arte, especialmente por el teatro, la pintura y la escultura, en los principios de la cultura griega era aplicado a la danza y designaba algo muy distinto: la manifestación de sentimientos, el hecho de expresarse, la exteriorización de experiencias vividas mediante gestos, sonidos, y palabras. Esta fue su acepción primitiva, trasformada posteriormente. Significaba imitación, pero en el sentido del actor y no del copista. El término no*

*aparece aun en Homero ni Hesíodo; surgió probablemente primero en el culto dionisiaco, donde denominaba la mímica y las danzas rituales de los sacerdotes. Todavía Platón y Estrabón aplicaban ese nombre a los misterios. En los himnos delios y para Píndaro la palabra <<mimesis>> significaba danza. Y las primeras danzas, sobre todo las rituales, eran expresivas, no imitativas; no imitaban, sino que expresaban sentimientos. Con el tiempo, <<mimesis>> pasó a significar el arte del actor. Más tarde la palabra fue aplicada a la música, y posteriormente a la poesía y a las artes plásticas. Fue entonces cuando su significado primitivo sufrió una transformación.*<sup>9</sup>

A partir del concepto de mimesis en la acepción anunciada en el anterior párrafo, como manifestación y expresión natural humana se quiere encontrar su relevancia para el presente estudio contando además con nociones fundamentales desde la poética aristotélica.

Entonces se puede asociar la tragedia con esas primeras manifestaciones sagradas a Dioniso quien es reseñado ampliamente por sus efectos en sus devotos (también surtía terribles efectos a quien no era partícipe de sus celebraciones: en la tragedia *Las Bacantes* de Eurípides es Penteo rey de Tebas, quien sufre principalmente por el desprecio al culto). La incipiente danza, música y poesía griegas devinieron en arte teatral; tragedia a partir de la celebración místico-religiosa en el conjunto de sus participantes; sus pasos y cadencias entre palabras devotas y canturreos en consonancia con los instrumentos; la parafernalia y caravana, los sacrificios y todo el ambiente destinado a las celebraciones y al rito; presumiblemente terminaría amalgamándose y dando lugar a los primeros tablados; sitio de las iniciales representaciones que encontrarían posteriormente su espacio en las grandes construcciones de escenarios con capacidades superiores a los teatros actuales y similares en magnitud a los modernos estadios; destacándose tres partes principales; auditorio, *orchestra* y escenario. El auditorio semicircular compuesto de un graderío en el declive de un terreno especialmente escogido donde se agolpaba el público clasificado por jerarquías sociales; en la *orchestra* se ubicaba el coro de entre doce y quince participantes dedicados especialmente a explicar las acciones de la escena al público acompañados de canto y danza; y la escena donde se presentaba la acción de los actores. El texto *La casa de Dioniso; Un estudio sobre el espacio*

---

<sup>9</sup> Ibíd., p. 23.

*escénico en la Atenas clásica* aborda las partes estructurales del teatro enfatizando en las tres mencionadas anteriormente, y además brindando un contexto del evento con destacadas referencias, como la de Vernant citado a propósito de la experiencia del público frente al drama:

*Como el templo, el teatro era ese espacio donde los hombres podían abstraerse del tiempo y espacio reales. Si, alejándose de lo mundano y cotidiano, un ciudadano asistía al templo para experimentar lo sagrado, igualmente concurría al teatro para hacerse partícipe de una experiencia de lo ficticio. Dicha experiencia hacía referencia al prodigio de aquella poesía dramática por medio de la cual ciertos personajes y hechos del pasado mediato griegos tenían de nuevo lugar en el tiempo presente, pero solo con el fin de “revelar su ausencia real”. De esa manera, quienes se congregaban para escuchar y contemplar el drama, lo hacían en el reconocimiento de que aquello que se presentaba ante sus sentidos era un juego de ilusión (de mimesis, si se quiere), en el que aquello que parecía real evidentemente no lo era.<sup>10</sup>*

Entre las líneas anteriores también se puede apreciar algo de la acepción de mimesis usualmente atribuida como ilusión o copia de la copia, dicha versión en el presente escrito no es considerada como se ha anotado en anteriores páginas, sin embargo igualmente llama la atención en esta referencia lo mencionado como “experiencia de lo ficticio” los autores del texto *La Casa de Dioniso* comentan sobre un “pacto ficcional” que se vivenciaría, podemos inferir, entre el público asistente y los actores integrantes de la pieza en escena.

*Entonces, podemos imaginar una masa de asistentes que, sabiéndose parte de un pacto ficcional, y reconociéndose en las gradas como integrantes del cuerpo cívico, tenía unas expectativas puntuales respecto de la composición de la obra y respecto de la representación de la misma. De la composición, puesto que quizás esperaba poder seguir las tramas que los autores elaboraban con base en alguno de los episodios constituyentes del mito, o en algunos de los acontecimientos*

---

<sup>10</sup> VERNANT, J.-P. Entre mito y política, Citado por VÉLEZ Upegui Mauricio y FUENTES Vélez Laura. *La Casa de Dioniso*. Medellín- Colombia: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2015. p. 19.



*políticos o intelectuales de la época, y así disfrutar del placer propio de una tragedia, una comedia o un drama satírico.*<sup>11</sup>

La tragedia congregaba a los ciudadanos de todas las clases en eventos de extensa y continua duración en un marco sagrado y de celebración, miles de espectadores escuchando y presenciando la palabra, la poesía, la música, el gesto y la expresión. Es evidente el legado para la humanidad de los grandes trágicos en sus trabajos dramáticos, ellos a su vez en un inicio eran actores y realizaban funciones que posteriormente fueron particularizadas. Algunos nombres de estos primeros actores- dramaturgos quedaron en la historia. Pero antes de la escena ¿Cómo era la preparación de los actores? y en la escena ¿Cómo hacer de lo inverosímil una realidad? ¿Cómo compartir emociones al unísono?

El primer interrogante necesitaría ulteriores reflexiones enlazadas con otras ya prometidas anteriormente en el presente texto. Mientras que los siguientes dos interrogantes ya vislumbran algunas deliberaciones desde el pensar la escena misma en la experiencia y en un comentado “pacto ficcional”. En el texto *La Casa de Dioniso* son mencionados los vínculos entre la esfera artística y la política, estos hacen pensar no solamente en el arraigo hacia la *Polis* sino a lo que convocaba, el llamado al ciudadano, en este caso el pertenecer a una celebración -estética- en un pleno sentido de vivenciar al unísono los dramas en un contexto público. Es resaltada la *Pnyx* como uno de los primeros espacios (al parecer junto a una pequeña colina, o promontorio rocoso) donde tenían lugar las asambleas y eran propicias las deliberaciones públicas.

*De admitirse esta homología entre el espacio político de la Pnyx, en el que un numeroso auditorio escuchaba el acto oratorio de un político, y el espacio artístico del teatro, en el que el grueso del cuerpo cívico se disponía a oír las palabras mediante las cuales los antiguos héroes trataban de justificar sus propias acciones y los motivos de sus decisiones, entonces no nos queda más que sugerir la presencia de una fuerte dimensión política (democrática) en el corazón mismo del arte dramático.*<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 40.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 47.

En el mismo trabajo los autores apuntan a un llamado empático en la tragedia frente a la muerte, o compasivo frente a las desgracias de los demás, dadas las inclinaciones humanas al egoísmo y la indiferencia. La configuración de una nueva actitud o sentimiento que debe tornarse empático, experimentarse realmente frente a los pesares ajenos y finalmente comunes.

*Nada habría en ello de extraño (se objetará), nada que no supiéramos gracias a la única certeza que nos es dado suscribir, si no fuera porque los griegos, al convertir la muerte en objeto de tratamiento poético, no nos hubieran recordado algo más: se asistía en masa a un espectáculo teñido de muerte, no para conjurar lo que era de suyo inexorable, lo que en esencia pertenecía al orden de la necesidad (anánke), sino para inhibir la inclinación natural que movía a los hombres a encarnar una cuota ingente de indiferencia ante la caída en desgracia de los demás.<sup>13</sup>*

También es de resaltar en la referencia anterior cómo es presentada poéticamente la muerte en la tragedia, considera, en términos actuales, desde una paradigmática alteridad y no como la inevitabilidad de la finitud. La tragedia de la Grecia Clásica propiciaba y se relacionaba en ciertos aspectos no sólo con lo que hoy en día llamamos arte, sino que también se conjugaba con lo político, lo religioso, lo educativo, lo lúdico, y como se anotó anteriormente, con lo ético, finalmente en evidentes aportes en la construcción de su *pólis* y de sus *polítes*, como se puede observar en líneas conclusivas del texto *La casa de Dioniso* a continuación:

*Por eso, si a lo largo de la exposición adelantamos la conjetura de que el teatro de Atenas era una especie de templo que se abría a una espacialidad y temporalidad alternativas, es porque no quisimos perder de vista la idea de que en Dioniso, como es sabido, los atenienses encontraban la posibilidad de abandonarse a una experiencia de la otredad. No en vano el certamen dramático patrocinado por la ciudad, además de comportar ritos procesionales y sacrificiales, guardaba relación con una divinidad que, a su modo, cuestionaba la identidad personal y al mismo ordenamiento de la pólis. En consecuencia,*

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 79.

*dicho cuestionamiento venía dado, no tanto por una invitación a ejecutar prácticas exaltadas y ruidosas (como las referidas en las Bacantes de Eurípides), cuanto por la aceptación de que se iba al teatro para ser parte de una ilusión poética transformadora. Gracias a dicha ilusión, los miembros de la pólis reafirman su pertenencia a la comunidad asistiendo en masa al teatro. El teatro, en consecuencia, cumplía la función social inherente al templo y al edificio cívico: saberse parte de un “nosotros” integrado por creencias, ideales y desafíos comunes.<sup>14</sup>*

En Dioniso la identidad personal y el ordenamiento de la *pólis* quedaban cuestionados mediante esa ilusión poética transformadora llamada tragedia, esa congregación en torno, a la celebración, u honor al dios, también connotaba características cívicas y políticas, acrecentando el sentido de pertenencia a la comunidad y a la *pólis*. Si bien el concepto de identidad personal es moderno, el autor de la cita anterior muestra la relevancia en los aspectos mitológico, social y político en relación con el propio Dioniso y sin perder de vista su surgimiento o re-surgimiento y devenir; como se ha mencionado, desde las ceremonias rituales y festivas hasta la tragedia, motivaban al celebrante a su propia purga y a la “proyección” del sentimiento empático; la experiencia de la otredad proporcionada en los diferentes escenarios. Allí se cuestionaba al rey, al héroe, al ciudadano, al iniciado o devoto de su acaecer individual o individualista frente a un sentir colectivo. En palabras de W. Tatarkiewicz acerca del pueblo ateniense en la época clásica en su *Historia de la estética antigua* menciona: “Les agradaba una vida despreocupada, pero cuando era preciso, estaban dispuestos a la abnegación y al heroísmo. Eran egoístas, pero también ambiciosos, y su ambición les hacía magnánimos. Eran versátiles, dividían su tiempo entre el trabajo profesional, la vida social y el ocio”.<sup>15</sup> La ciudad y sus habitantes vivenciaron cambios y se generaron interrogantes y tal vez en esa búsqueda remota y cincelada del “*conócete a ti mismo*” además consiguieron encontrar plásticos matices desde las características del arte trágico clásico.

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 86.

<sup>15</sup> TATARKIEWICZ, Op. cit., p. 48.

Como se ha comentado en este capítulo, los elementos alrededor de la tragedia son diversos y se remontan a momentos de lo históricamente indecible, es decir la conjugación de lo mítico y de ritos que se pierden en las geografías de las nacientes civilizaciones, pero lo que queda, son las huellas telúricas propiciadas por el dios, vestigios que afirman de un aspecto humano de lo dionisiaco como comenta Robert Graves en su antología mítica griega “El reconocimiento oficial en Delfos, Corinto, Esparta y Atenas del extático culto dionisiaco del vino, que se dio muchos siglos después, tenía como finalidad debilitar todos los ritos anteriores primitivos, y que parece que puso fin al canibalismo y al asesinato ritual”<sup>16</sup> es decir este comentario contrario a diversas opiniones, confirma también características civilizatorias de lo dionisiaco.

La combinación entre el mito, las ceremonias rituales, el origen del arte escénico pasando por los dramaturgos hasta todo el compendio que conformó los magníficos escenarios, la relevancia de la tragedia en la ciudad, el surgimiento y la particularización del arte actoral permiten relacionar un desarrollo de lento añejamiento, semejante al proceso para conseguir un apreciable vino. En el escrito se establecieron relaciones entre Dioniso y los ciclos naturales en especial la vendimia, además de considerar las relaciones entre el dios y el principio de la tragedia y en consecuencia del actor, la dramática concepción y azarosa existencia de Dioniso lo muestran como el oficio del histrión que emerge y caduca en los escenarios, tanto por su carácter como por los personajes, en medio de ovaciones y reprobaciones ante el público. La teatralidad de sus transformaciones, su exaltado séquito de seres lúcidos y bizarros, hicieron que el fervor del culto terminara perviviendo y resonando necesariamente en la actuación.

A continuación, el escrito pretende reflexionar y comentar algunos apartados de la *Poética* aristotélica que aluden principalmente al arte actoral en la tragedia, y elementos como la *mimesis* y la *catarsis*, además de la factible resolución de algunas conjeturas e interrogantes suscitados en anteriores páginas.

---

<sup>16</sup> GRAVES Robert. Los mitos griegos. Madrid: Editorial Gredos, 2011. p. 261.

## CAPÍTULO II

### *DEUS EX MACHINA*<sup>17</sup>



Fig. 4. *La juventud de Baco* BOUGUEAU. William A. [pintura 1884] Fig.5 *Danza de las bacantes* GLEYRE Charles [pintura 1849]

Anteriormente se ha mencionado que la mimesis, en una denominada estética arcaica griega, tendría una connotación expresiva y que este significado primigenio cambiaría paulatinamente en la estética clásica griega a un sentido de imitación como copia, también las consideraciones sobre el arte y sus clasificaciones mutarían y entonces se tendría entre las de características más imitativas y expresivas a la tragedia. En un menor grado expresivo, y por supuesto no exento de mimesis, la pintura sería ejemplar también para Aristóteles, quien notablemente menciona a diferentes pintores, poetas y dramaturgos, haciendo énfasis en cómo algunos exaltan virtudes y otros vicios, dicho en los siguientes apartados.

*...lo mismo que los pintores. Polignoto, en efecto, los pintaba mejores; Pausón, peores, y Dionisio, semejantes. (...) Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la Diliada, peores. (...) Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombres reales. (...) Sófocles sería, en cuanto a imitador, lo*

---

<sup>17</sup> Nota: *deus ex machina* expresión latina que traduce; dios surgido de la máquina. En el teatro griego y romano utilizando poleas y aparejos salía desde fuera del escenario un actor generalmente personificando un dios.

*mismo que Homero, pues ambos imitan personas esforzadas, y en otro, lo mismo que Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúan y obran.*<sup>18</sup>

La mimesis entre los filósofos presocráticos la centran, de la siguiente manera: los pitagóricos consideran ese sentido inicial de una mimesis expresiva, mientras Demócrito va hacia una representación de la realidad, y Platón a la desmejorada copia de la realidad. Aristóteles, por su parte, concebirá la mimesis a partir de las posiciones pitagóricas y de Demócrito. Reiteradamente en el texto de Tatarkiewicz se aduce que se le ha atribuido equívocamente a Aristóteles nociones más cercanas a su maestro Platón y que, inclusive, permanecen en autores actuales y no la diferenciada acepción expresiva. Esta mimesis aristotélica que conjuga representación y expresión se comenta que es paradigmática a través de la actuación, y que pudo llegar a ser investida por los actores en la tragedia. Sin embargo, en el siguiente apartado del filósofo polaco también es mencionado el fingir del actor, que podría ser interpretado negativamente como algo no sentido. En esta instancia se puede confirmar que, precisamente, esa expresividad del actor requeriría de un alto nivel emocional, es decir sentir, por lo tanto, ese fingir tal vez se pueda traducir a la situación de que la escena no sea real, pero como menciona Aristóteles entre más verosimilitud podrá surtir mejor sus efectos en la tragedia. Entonces fingir no es un término adecuado en el desarrollo del presente texto.

*Los pitagóricos entendían la imitación como presentación de las experiencias vividas, o sea, en el mismo sentido que la imitación realizada por un buen actor. Más tarde, para Demócrito, la imitación significaba la ejecución de ciertas actividades parecidas a las de lo imitado, es decir, en el sentido en que un discípulo imita a su maestro. Fue tan sólo Platón quien concibió la imitación como realización de cosas parecidas en su aspecto al modelo, o sea, en el sentido de imitación ejecutada por su copista.*

*Los historiadores del siglo XIX interpretaban la imitación aristotélica en ese tercer sentido, ya que para ellos era la más apropiada. No era, sin embargo, la más apropiada para Aristóteles. El filósofo habló de la <<mimesis>> sobre todo respecto a la teoría de la tragedia y la entendía como la actividad del*

---

<sup>18</sup> ARISTÓTELES. Poética, Traducción V. García Yebra. Madrid. Editorial Gredos, 1999. p. 131-134.

*<<mimo>>, es decir, del actor. En esta actividad, lo esencial es fingir, crear una ficción y representarla, aunque, por supuesto, el actor puede valerse de la realidad y tomar ejemplo de ella. Muchos enunciados de Aristóteles confirman que éste es el sentido que realmente intentó dar a la <<mimesis>>.*<sup>19</sup>

Se encontrará que el término griego *poíesis* que se aproxima a creación o producción acoja las expresiones más emblemáticas para los griegos, estas demandaban unas características excelsas en su realización en constatación y beneficio para la contemplación de los espectadores. Debe tenerse en cuenta que estas creaciones estaban sujetas a unas normas o cánones (*nomos*) valoradas en conjunto más que las nociones modernas de individual genialidad. “De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones. Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta”.<sup>20</sup> Son *poietés* (creadores) tanto poetas como actores, *poíesis* presente en las obras y que difieren de la realidad como justamente representación de ella, y, como se ha mencionado, requiere de un carácter expresivo y creador altamente distintivo de las características que necesitaba un destacado actor de la tragedia. Se recalca entonces la importancia de la interpretación de una mimesis aristotélica de connotaciones eminentemente expresivas, deviniendo en esa deseada verosimilitud con la realidad.

La representación desde los altísimos o subterráneos parajes de los dioses, hasta el *oikos* (casa) y las *polis* (ciudad-estado) terrenales en el teatro, en la escena de la tragedia, la maestría *poiética* y teatral en diferentes aspectos ya sería evidente y diferenciada entre los trágicos, en su dramaturgia, en los actores y en el peso de sus personajes, en esa construcción y pacto también con el auditorio, el público....

Revisando las acepciones de mimesis, como expresión y representación de la realidad se aúna la natural inclinación humana de imitar, extendiendo la posibilidad de encontrar placer en el arte que también imita lo no complaciente. En estas connotaciones se pueden ir avizorando

---

<sup>19</sup> TATARKIEWICZ, Op. cit., p. 151.

<sup>20</sup> ARISTÓTELES, Op. cit., p. 160.

las relaciones con el término de catarsis que pretenden puntualizarse en los consecutivos párrafos.

*El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, las figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no solo a los filósofos, sino igualmente a los demás<sup>21</sup>*

Desde la Poética aristotélica se encuentra otra denominación antigua para los actores, la de mimos, de imitar; para el Estagirita la acepción de mimesis no contenía la significación negativa (baja o peyorativa) platónica de copia de la copia, irreal y alejada del conocimiento y la verdad, sino de la observación natural que conlleva a proceder del ejemplo, en este sentido los mimos imitan y expresan las acciones humanas y divinas para llevarlas ante un público de ahí que de alguna forma resulten ejemplares, edificantes, educativas y sirvan para los ciudadanos y la ciudad; ellos mostraban las hazañas y padecimientos de los representados, de ahí también que se relacione la catarsis al efectuar la purga en el espectador mediante la piedad y el terror (*eleos* y *phobos*), para el actor, en cambio, desde su escenificación, y en ella tendría lugar la redención de su personaje. A continuación, y en contraste los efectos catárticos, Tatarkiewicz se aparta de la probabilidad de que estos efectos ennoblecieran o encontraran perfección en el espectador.

*El objeto fundamental de las controversias ha sido si Aristóteles se refería a purificar las pasiones en sí mismas o a purificar la mente de dichas pasiones. Dicho de otra manera: ¿sublimar los sentimientos o descargarlos? ¿perfeccionarlos o liberarse de ellos? Durante mucho tiempo se atribuyó a Aristóteles la primera interpretación mientras que actualmente los historiadores coinciden en que la poética de Aristóteles concebía la <<purificación>> en el segundo sentido. Su idea no era la de que la tragedia perfeccionaba y ennoblece*

---

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p.136.



*los sentimientos del espectador, sino la de que tiene un fin liberador. A través de la acción escénica, el espectador se desprende de ese exceso emotivo que le perturba y alcanza la paz interior. Sólo esta interpretación tiene una justificación histórica.*<sup>22</sup>

La catarsis en su efecto de purificación, purga o liberación, mediante la acción escénica es innegablemente consecuente, pero la idea de ennoblecer o perfeccionar los sentimientos del espectador, aunque no cuente como una interpretación justificada históricamente, como es mencionado por Tatarkiewicz, no se podría descartar tajantemente dado lo dicho en anteriores páginas, especialmente en las que se alude una contundente relación de la tragedia con lo político y lo ético. Tal vez habría que dejar el espacio para considerar que sería un efecto no esperado para la mayoría de los espectadores, también se podría considerar que una minoría de esos espectadores-ciudadanos tengan por medio del efecto de la catarsis y la mimesis (paradigmática), justamente un efecto para sí mismos y por consiguiente los afectaría como ciudadanos. Renglones más adelante del mismo texto, le conceden sitio a la interpretación de la purificación de los sentimientos mediante la liberación, a partir de las plurales concepciones de Aristóteles, es decir por sus concebidos estudios en diferentes facetas del conocimiento a la luz de la modernidad, como el uso en la cita de la palabra psicología que podría tomarse como un evidente anacronismo, y que el comentario solo quisiese enmarcar en un doble ámbito cronológico para la comprensión del actual lector.

*Las discusiones de los historiadores trataron también de establecer si Aristóteles había tomado esta idea de la <<purificación>> del culto religioso o de la medicina, lo cierto es que personalmente, Aristóteles estaba más cerca de la medicina, pero la combinación de <<catarsis>> con <<mimesis>>, de purificación con imitación, provenía de los ritos religiosos y de la interpretación pitagórica del arte. En este caso, Aristóteles asumió el motivo tradicional otorgándole, no obstante, otra interpretación: la purificación de los sentimientos mediante la liberación la concibió como un proceso natural, psicológico y biológico.*<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> TATARKIEWICZ, Op. cit., p. 154.

<sup>23</sup> Ibíd., p. 154.

Mencionados ya, estos elementos que inciden en la tragedia y en particular el nascente oficio del actor ¿Qué tipo de experiencia tendría entonces este creador? En este sentido no hay respuestas directas desde la *Poética* aristotélica. La tragedia en sus inicios no contaba con una diferenciación de labores definidas, el trágico hacía las veces de dramaturgo, técnico y actor y promotor de su obra, de allí se puede inferir que su conocimiento intelectual sobre un personaje podría ser abarcador, a medida que se iban integrando más personajes principales y el coro daba paso a estos, los dramas, entonces, fueron más complejos a nivel actoral y técnico. Los iniciales trágicos contribuyeron al desarrollo de la tragedia tanto en su estructura como en su forma, por ejemplo, las contribuciones de Esquilo al coro y al diálogo, además de las mejoras al escenario e indumentaria de los actores. Sófocles actualiza el drama con sus temáticas y problemáticas más realistas y humanas. “En cuanto al número de los actores, fue Esquilo el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo. Sófocles introdujo tres y la escenografía”<sup>24</sup>

Deviene, pues, el *mimos*, el *hypokrités* en lo que se conoce como histriones o actores (el que realizaba las acciones, los dramas, las actuaciones) “Porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción”<sup>25</sup> entonces los actores de la antigua tragedia clásica griega debieron trabajar concretamente bajo un rigor o nivel de especialización donde su labor les exigía la preparación no solamente nemotécnica sino arraigarse en las entrañas y piel del personaje. Cumplía así la mimesis la finalidad de su originario significado expresivo; inicialmente eran unos movimientos dancísticos acompañados con instrumentos que evocaban el jolgorio y la pena, después se unió el canto, la oda, el treno y el ditirambo, también la necesidad de las palabras, de diálogos, su conjunción y progresión con las acciones en escena y su verosimilitud. Por ello se ha comentado de un pacto ficcional entre los espectadores y la tragedia en escena, público y actores, los cuales asumían ese momento y espacio como si fuese real. De ahí también la importancia de la catarsis, la identificación empática con el personaje o los personajes que padecen las causas de su *hýbris* (desmesura, todo lo que sobrepasa una justa medida, orgullo, soberbia) en el espectador que permiten la expiación paradigmática de estos sentimientos por

---

<sup>24</sup> ARISTÓTELES, Op. cit., p. 140.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 147.

medio de las anteriormente comentadas afecciones de piedad y terror: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”<sup>26</sup>.

Como Dioniso, los personajes renacerán, estos en el ciclo de las representaciones mostrando sus fallos, y el actor tendrá que ser consecuente en cada momento de la tragedia; deberá mostrar, sentir estos hechos de su personaje como propios en cada representación, entonces también purgará su dolor, la pena tendrá que ser redimida y el público será juez y cómplice. “El estado de alucinación e ilusión los griegos lo llamaban <<apáthe>> La ilusión debida al poder de las palabras es, en el teatro, necesaria y benéfica. Gorgias dijo que la tragedia <<es un engaño, en el cual el que engaña es más honesto que el que no engaña, y el engañado más sabio que el no engañado>>”<sup>27</sup> En lo anterior, ilusión y engaño, el efecto benefactor de la palabra son conjugados en la tragedia, la verosimilitud, el -cómo sí- espejo de la realidad y llevado a cabo por avezados trágicos e *hypokrités*, que no dejaban de relacionar las vicisitudes sociales de la época, que, según varios historiadores, concuerdan en que los ciudadanos regocijados y atraídos por la tragedia valoraban en demasía a estos interpretes por toda Grecia. Sin dudar, la tragedia fortaleció la configuración de unos sentidos de colectividad en la Grecia Clásica desde la congregación ritual, pasando por los encuentros sociales, hasta las perspectivas cívicas y políticas que se suscitaban al encuentro con las representaciones que se desplegaban con las expresiones nobles e intelectivas desde los sentidos visual y auditivo. La tragedia reunía lo mejor de las manifestaciones de la época, aportando a la formación de esos entramados que evocaban al propio Dioniso cuando invitaba o exigía a los hombres apartarse temporalmente de su cotidianidad.

*Según Aristóteles, el arte contribuye a la realización del fin supremo del hombre que es la felicidad, lográndose eso mediante la (scholē) que en griego quiere decir <<ocio>>, <<tiempo libre>>. El filósofo se refería a una vida en la cual el*

---

<sup>26</sup> Ibíd., p. 145.

<sup>27</sup> TATARKIEWICZ, Op. cit., p. 106.

*hombre está libre de las preocupaciones cotidianas y de las extenuantes exigencias de la vida y puede dedicarse a las ocupaciones verdaderamente dignas de él, que no pueden ser consideradas simplemente como medios sino como fines de la vida. El ocio no puede ocuparlo satisfactoriamente una diversión vulgar pero sí puede hacerlo la (diagogé), noble diversión que aúna el placer con la belleza moral. A este tipo de diversión pertenecen las actividades del sabio: la filosofía y las ciencias puras no constituyen una necesidad vital, pertenecen al ocio y son una diversión en el sentido más noble de la palabra. Lo mismo ocurre en lo que se refiere al arte que también es capaz y digno de ocupar el ocio y ofrecer así esa forma de vida satisfactoria en todos sus aspectos que llamamos felicidad.*<sup>28</sup>

Aristóteles desde la *Poética* brindó a la tragedia su estudio y preponderancia para el futuro como género literario, la distinguió y valoró, convirtiéndose en su primer crítico, y destacando para su tratado conceptos como el de mimesis y catarsis entre otros, también dejando algunos silencios a posteriores interpretaciones, por ejemplo, en cuanto a un vínculo más directo con el contexto y los oficios ya particulares dentro de la tragedia, también los métodos de los actores, teniendo en cuenta que un siglo antes del estagirita, a principios de la denominada Grecia Clásica, empezaría el auge de la tragedia. Eran los inicios de los intérpretes de las tragedias: “Como aún no existían profesionales del escenario, cada año, al aproximarse la celebración de las <<Grandes Dionisias>>, se volvía a partir prácticamente de cero, juntando los esfuerzos de los aficionados con los de los profesionales de campos a fines (era el caso de los sastres, músicos, carpinteros, pintores, etc.).”<sup>29</sup> Entendiendo también que Aristóteles vivió el ocaso del esplendor trágico, además no estuvo involucrado del lado del escenario sino al parecer como atento espectador de estos eventos. “Antes, incluso, de que transcurrieran cien años, la vena trágica se había agotado y, cuando, en el siglo IV, Aristóteles emprende en la *Poética* la tarea de formular su teoría, no comprende ya lo que es el hombre trágico, convertido para él en extranjero por así decirlo”<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 155.

<sup>29</sup> ALBALADEJO, Manuel. Grecia. España. Edimat libros, 2012. p. 154.

<sup>30</sup> VERNANT, J.-P. y VIDAL-NAQUET, P. Mito y tragedia griega en la Grecia Antigua. Madrid. Taurus, 2002. p. 23.

Para tratar de entender un poco el arte actoral en el contexto de la Grecia Clásica, la propuesta hasta finalizar el presente escrito sería sumergir los pies de la tragedia en ese tiempo, es decir, como un ir a las cosas mismas según la fenomenología, esto es, a la vivencia del *hypokrités* en el escenario.

Retomando la experiencia catártica, generalmente tratada desde el espectador, pensemos ahora en la experiencia desde el ejecutante de esa tragedia. En contexto ya el oficio del actor despuntaba en la historia, “En el caso de los actores, se produjo una rápida evolución durante el siglo V a. C. Así, se sabe que Esquilo solía protagonizar sus obras y sólo desde mediados de esa centuria los autores dejaron de interpretar sus propias obras, pasando dicho cometido a manos de oradores o de recitadores de versos, que empezaron a especializarse en la función teatral.”<sup>31</sup> Como se ha anotado anteriormente, debían tener un mínimo de nemotecnia, puesto que contaban con los escritos, igualmente conocimientos sobre los mitos, gestas heroicas antiguas y recientes, algunas intuiciones y observaciones del carácter y proceder humano, acercamientos sobre la métrica y la armonía en música además de la gestualidad expresiva en la dancística para desplazarse consecuentemente en el espacio escénico en la interacción con otro u otros personajes. Igualmente, con el coro, también atavíos, coturnos, utilería, en especial las diferentes máscaras y su proyección para la voz. Se debe recordar que, al parecer, el público oscilaba entre seis mil a dieciocho mil espectadores, entonces cierta inclinación o talento del actor también debía fulgurar y conjugar con el numeroso público que asistía demandante y expectante del arte teatral, de la tragedia. En sentidos literal y figurado este intérprete debía padecer y liberar el peso de su creación como actor e igualmente la resolución en la tragedia de quien personificaba, tal vez confirmando esa doble instancia catártica del actor trágico que se proponía en el anterior capítulo, o tratándose moderadamente como un flujo catártico plurivalente en él, es decir que en una interpretación por ejemplo de Edipo, complementando con el espectador y la verosimilitud en la escena podría configurarse de la siguiente manera:

---

<sup>31</sup> ALBALADEJO, Op. cit., p. 155.

Actor ← catarsis → Edipo → catarsis → Espectador  
verosimilitud

Explicación del flujo de la catarsis en el actor trágico

Se presupone en esta modesta deliberación que el actor trágico debía contar con una técnica que no llega a ser consignada para la época explícitamente en escrito alguno. El esplendor de la tragedia griega también residía en su concreción irrepetible sobre el escenario, y como tal esta experiencia para el *hypokrités* sería renovada en cada presentación, es decir, la vivencia como actor trágico, como constructor simpático del personaje para conseguir la verosimilitud también debería haber sido cíclica, la redención del personaje se formaría entre la tensión y creación co-participativa del espectador y del actor trágico. “Es claro que considera más excelente y digna de elogio la <<personificación>> o <<dramatización>>, en virtud de que imprime mayor vida a los personajes, pues produce el efecto de que lo dicho y lo hecho por los personajes ocurre ante los ojos y los oídos de los lectores o espectadores, de una manera tal vez más viva que cuando el poeta relata los <<hechos>> mediante el recurso de una voz narrativa en tercera persona.”<sup>32</sup> Los relatos e historias de las tragedias eran usualmente conocidos por el pueblo griego, pero lo que en su momento constituyó el hito de la tragedia fue la representación de estas, sobre los escenarios y la capacidad de los histriones de persuadir y conmover a ese multitudinario público ubicado en las gradas de los fastuosos teatros.

*El cumplimiento de la finalidad (érgon) de la tragedia demanda, en general, además de una dynamía poética capaz de afectar la sensibilidad y la inteligencia de los espectadores y los lectores, como diría Gadamer, una participación activa del espectador, pues sólo en virtud de la sympátheia que el drama es capaz de suscitar en los espectadores, la tragedia puede convertirse en un espejo a través del cual nos miremos a nosotros mismos y aprendamos a mirar a los otros.*<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup>TRUEBA, Carmen. Ética y tragedia en Aristóteles. España. Anthropos Editorial, 2004. p. 19-20

<sup>33</sup> Ibíd., p. 63.

Al considerado párrafo anterior, se debe comentar que todas esas categorías alusivas al poder o determinación de la tragedia al ser consumadas, como se ha mencionado en anteriores apartados, en el hecho escénico, no sería difícil colegir que un pueblo con los sentires y características también resaltadas en el presente texto, encausara todo ese poderío convocado por la tragedia, y lo aunase a esas características de un pueblo resuelto en sentido grupal y con predilección por la expresión pública.

Durante el siglo de grandiosidad de la tragedia griega, este *hypokrités* vivenciaría, tal vez intuiría, y sin discusión actuaría en la escena lo que Aristóteles examinaría para la tragedia en su *Poética*, es decir el intérprete trágico viviría la escena sin diseccionar su experiencia. Se debe recordar que su inicio estaría marcado por la alteración, expresividad y gestualidad de los ritos dionisiacos, albores de una antigua tragedia también con características solemnes. También Se debe tener presente que en ese contexto griego la poesía era cantada y el canto era recitado, monódico, esa era la música donde los instrumentos eran pocos y solo servían de acompañamiento; el coro no era musical, lo conformaban danzantes; la danza era de movimientos rítmicos y acompasados. La inclusión de más personajes y la diversificación de las temáticas dinamizarían las interacciones en la escena, además del efecto reflejo de los espectadores, su identificación con hechos y personajes. La tragedia conjugaba en el escenario variopinta experiencia de lo inteligible y lo sensitivo y a un nivel que podría considerarse sublime por lo suscitado en su época, e igualmente por las resonancias que nos llegan a través de los siglos al tiempo presente. Tal vez no sea difícil constatarlo a partir de las emociones y experiencias humanas como espectadores, los procesos aun vividos por el teatro, la ópera y el cine, actrices y actores que exponen su oficio evocador de la antigua tragedia y su atronador progenitor, su extensivo bullicio por las centurias del arte y la cultura, cumpliendo su epíteto de Dioniso bromio: el que brama, el que ruge.

*El violento esplendor de horror y belleza de la poesía trágica nos induce a temblar al unísono con otro. Las emociones trágicas se asemejan más a las emociones que nos despierta un filme como Hiroshima mon amour, que a las que nos produce un documental ordinario que proporciona imágenes terribles y datos pormenorizados sobre los horrores de una guerra actual, porque las tragedias no se limitan a ser un cuadro de horror y de muerte. Las tragedias funden la*

*experiencia y ficción, las ideas y las imágenes, el estremecimiento emocional y la reflexión, en la mimesis dramática de una acción esforzada y de una vida. La peculiar fruición que nos provocan no puede ser descrita en términos puramente hedonísticos ni intelectuales. Responde, en gran medida, a la naturaleza poética de lo patético trágico*<sup>34</sup>

El personaje trágico encontraría su redención entre la versatilidad de su intérprete y oficiante corpóreo en alianza con el piadoso testigo, juntos removerían cada día en obstinada salmodia las leyendas hechas drama de los pergaminos, para encontrar su propia expiación en el santuario del nacido dos veces. Sectores de las graderías conmovidos, algunos distraídos por la misma aglomeración, en los momentos cumbres el unísono se hacía evidente, parece que se crispan, crepitaran en desbandada, inclusive algunos incontenibles reclamos evidencian el desafuero y la impotencia de no ser parte de la escena, silencio en todas partes, la *deus ex machina* está en funcionamiento, seguida a una sensación de desolación, algunos asistentes rompen en llanto, otros quisieran ser parte de un coro más benigno con el desfallecido héroe, nuevamente silencio. Ovación. El público compungido, el actor extenuado, lágrimas y sudor, el espectador extenuado, el intérprete compungido. El héroe exánime. Pronunciada ovación.

*El estremecimiento patético experimentado por los lectores o espectadores de tragedias es una emoción mimética, producida mediante el arte. Las emociones trágicas responden a situaciones dramáticas y a los padecimientos de unos personajes en el seno de una situación trágica ficticia, y van acompañadas de un placer mimético elevado, de una índole especial, en virtud del logos poético, la música, el espectáculo y el conjunto de elementos que hacen del drama trágico una mimesis de la acción y del sufrimiento. El placer que nos proporcionan las tragedias conmueve de manera múltiple, poderosa y conjunta, nuestros sentidos de la vista y el oído, nuestro juicio, nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad. El placer trágico asume un carácter lúcido y total.*<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Ibíd., p. 122.

<sup>35</sup> Ibíd., p. 125.



En Aristóteles el placer propio (*oikeia hedone*) depende de la exactitud de la imitación, además de la disposición ordenada y armónica de las partes; “pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos.”<sup>36</sup> Este placer que nos comenta el filósofo estagirita se puede identificar en las anteriores líneas de la autora Trueba, igualmente en las nociones de verosimilitud, expresividad, entre otras que se vienen tratando en torno a la tragedia en el presente capítulo.

Como Dioniso, la escena y las graderías serán renovadas, actor y público trágico evocarán el mito, el nacimiento aciago del dios reseñado en el primer capítulo, además de la evocación de los ciclos agrarios, de la vid y su transformación en vino, las fallas de toda una estirpe de lábdacidas, señaladas en los pies, la paradójica dificultad de avanzar tanto sobrios como ebrios. Dioniso se provee de innumerables apoyos, desde su tirso, hasta su concurrido sequito, la suma de yerros tal vez constituía su fortaleza, y también el vino apaciguador de tales faltas, desde su elaboración tradicional en la vendimia al pisar la vid, hasta su liberadora y festiva ritual deglución. Liberador, como otro de sus epítetos Dioniso Eleuterio: “el libertador”.

*Las máscaras y las representaciones dramáticas suspenden el orden cotidiano y apartan al espectador de su mundo ordinario y de todo aquello que lo conforma como el individuo que es. El sufrimiento trágico lleva al espectador a olvidar su edad, su sexo y su condición política, conduciéndolo a padecer con Dionisio, el verdadero y único héroe trágico, del cual Agamenón, Edipo, Prometeo y el resto de las figuras trágicas no son más que personificaciones o mascarar. El pathos trágico, el sufrimiento de Dionisio, no es el sufrimiento del individuo*<sup>37</sup>.

La festividad, el ritual, la ceremonia, el sacrificio, el teatro, la tragedia, abarcan sentidos colectivos, en este caso agrupados en el sufrimiento de Dioniso que convoca a su tíaso, a sus

---

<sup>36</sup> ARISTÓTELES, Op. cit., p. 174.

<sup>37</sup> TRUEBA, Op. cit., p. 88.

oficiantes, al público, a la ciudad, a sus celebrantes e intérpretes *Hypokrités* en la expresividad teatral de la tragedia. Estos sentidos los vivenciaba en su esencia el pueblo griego.

Las alusiones constantes en anteriores párrafos a características dionisiacas no se supeditan a elementos festivos, igualmente se subrayan componentes rituales, gestuales y expresivos que no eran exclusividad de algún género, y también como se anotaba en el anterior capítulo, el arte expresivo hacia presencia tanto en el jolgorio como en la pena, y ningún dios tan paradójico o ambiguo como en su epíteto de dimorfo, (que se presenta con dos formas distintas), la hondura de la expresividad podría ser ilustrada desde un poeta y guerrero arcaico como Arquíloco en su fragmento 77: “Que sé iniciar el hermoso canto del soberano Dioniso,/ el ditirambo, fulminado en mis entrañas por el vino.” Dioniso subyace en la tragedia, cada apartado es su evocación, padecimiento y alivio como lo son los personajes encarnados en el actor trágico, todo se repetirá en un ciclo y la función deberá continuar...

En este anunciado apartado, como se conoce, desde la *Poética* Aristotélica se encuentran las contribuciones a nivel estructural de la tragedia como texto dramático y literario desde los conceptos que contribuyen a su análisis y cómo se puede apreciar a través de las reflexiones en los anteriores capítulos, su evolución principalmente en las referidas *mimesis* y *catarsis*. Ellas expanden el debate con algunos intérpretes de los pasajes aristotélicos, y pueden incluirse en el glosario de términos que permanecen vigentes para la comprensión poética, además de algunas acotaciones referentes al hacer dramático y trágico (que no son desarrollados por el autor, pero lo expone a modo de ejercicio contextual en algunos apartados). Pasada aproximadamente una centuria después de los inicios del fervor trágico clásico el filósofo consideró, como si se tratara de vestigios, que auxilian en la construcción e imaginación de los supuestos ámbitos en el entramado del drama trágico, con sus ejecutores, los *mimos*, *hypokrités*, histriones o actores de las tragedias. Es decir, Aristóteles debió recurrir y reconstruir a partir de testimonios que trajeran de vuelta la desaparecida tragedia, y colegir desde el teatro que apreciaría en su tiempo, lo que fue otrora la tragedia.

Entonces de nuevo la *deus ex machina* es detenida y el estagirita cumple su rol para dar paso al próximo capítulo donde las intuiciones recogidas pretenden aunarse a otras tantas elucubraciones y descripciones desde la experiencia teatral y actoral en otros espacio-tiempo, tal vez comparativamente menos solemnes, pero en igual impetuosidad y refulgencia como ante un escenario griego, por supuesto se han modificado bastantes factores, pero dos siguen contradictoriamente inamovibles el público y los actores, es decir el *pathos* humano.

### CAPÍTULO III

#### *MERDE!*<sup>38</sup>



Fig. 6 y 7. Obra teatral *Murcielagario* ROBAYO, Yenny. [Fotografía 2012-2013]

En el capítulo anterior se mencionaba que en la tragedia griega conjugaban nociones de verosimilitud, expresividad de la *mimesis* y los efectos catárticos inmanentes en un desempeño destacado de sus intérpretes. Ahora continúan como un legado, siendo deseables en las obras teatrales y en las actuaciones contemporáneas, las influencias del esplendor de la tragedia clásica antes de pensarse anacrónicas y vetustas, pueden ser consideradas paradigmáticas y revaloradas desde renovadas y plurales relecturas que aportan a tiempos álgidos de nuestras actuales sociedades. En un sentido estricto la imposibilidad de una representación trágica de acuerdo a los parámetros y contextos antes ilustrados no tendría sentido por más admiración y desentrañamiento de sus peculiaridades profesadas, pero sus nociones y aportes en las innumerables investigaciones son reflejados de manera inequívoca

---

<sup>38</sup> Nota: La palabra y expresión francesa “*Merde!*” (en la Francia del siglo XVI parecen encontrarse sus primeros usos) Corresponde a ¡mierda! o ¡mucho mierda! utilizada especialmente en el ámbito del teatro (ahora extendiéndose al cine y otros sectores) para augurar éxitos antes de empezar un estreno o presentación. Otras expresiones, deseando: “romperse un pie” o “quebrarse una pata” también se han utilizado supersticiosamente en vez de desear suerte, antes del estreno o presentación.

en las obras teatrales que revitalizan desde su estética los elementos considerados del arte trágico. Ahora bien, como se ha mencionado en anteriores apartados, desde la mitología al surgimiento y ocaso de la excelsitud de la tragedia su reverberación es distinguible en el escenario, sus oficiantes y su expectación. Más allá de las palabras lo inextinguible en paradoja es su carácter inaprensible, efímero...

Igualmente, mencionado por la investigadora Reznik en sus reflexiones sobre el actor trágico: “El teatro se da en el encuentro, reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal. Es, entonces, debido a sus “estructuras conviviales” que la naturaleza teatral es irrepetible, efímera y nunca idéntica a sí misma (es decir, varía de representación a representación sin importar que se trate del mismo espectáculo)”.<sup>39</sup>

En primera instancia los siguientes apartados después del comprimido pasaje contextual reflexionarán un poco sobre la actualidad de la tragedia, además propondrán como estructura metodológica teatral en la creación de personaje tanto en la antigüedad como en la actualidad los elementos destacados en los dos anteriores capítulos: la mimesis y la catarsis en la consecución de los personajes y el vital reconocimiento del mito dionisiaco como precursor inequívoco de la tragedia y el teatro. Igualmente se reconocerán vínculos entre los elementos antes mencionados con la creación del personaje Bermellón.

Eugenio Barba comenta al respecto del conocimiento teatral a través de la historia y su relevancia e interrelaciones en las diferentes temporalidades; “El estudio de las prácticas espectaculares del pasado es esencial. En verdad, la historia del teatro no es sólo la cisterna de lo antiguo, es también la cisterna de lo nuevo, del conocimiento que una y otra vez ha permitido y permite trascender el presente. Toda la historia de las reformas teatrales del novecientos, tanto en Occidente como en Oriente, muestra la estrecha ligazón de interdependencia entre reconstrucción del pasado y nueva creación artística.”<sup>40</sup> Al parecer la

---

<sup>39</sup> REZNIK, Carolina. Reflexiones en torno al actor griego trágico como sistema significativo. En: ASRI- Arte y Sociedad. Revista de investigación. [en línea] España (2016) Núm. 10. [consultado: 02 de junio de 2021] <https://www.eumed.net/rev/ays/10/index.html> ISSN: 2174-7563

<sup>40</sup> BARBA, Eugenio. La canoa de papel. Tratado de antropología teatral. Bilbao. Editorial Artezblai, 2013. p. 29.

noción de actor divo sería recurrente después del período clásico griego, los constantes cambios sociopolíticos en la época helenística y romana, conjugarían con un teatro de corte itinerante, satírico y cómico, que se extendería junto a los juglares en la edad media, teniendo presente las representaciones tanto religiosas como profanas. Posteriormente en el siglo XVI sería de gran importancia la comedia del arte italiana, donde tendría relevancia la creación e improvisaciones de los actores a partir de personajes arquetípicos. En el mismo período también aparecería la atención sobre el texto y los grandes dramaturgos, el teatro español, el teatro isabelino, y la comedia francesa en el siglo XVII, entonces el teatro estaría ligado a las llamadas bellas artes exclusivamente en su parte literaria y solo hasta principios del siglo XX con Konstantín Stanislavski, Vsévolod Meyerhold y Mijaíl Chéjov, indudablemente de los más preponderantes autores, volvería a tener relevancia el trabajo del actor y se concretaría la recopilación de sus métodos y técnicas, es decir, su reflexión y teorización, igualmente el constante hincapié sobre el arte escénico como arte vivo y no su reducción al texto literario. A partir de la década de los sesenta el desligue por la convencionalidad teatral fue más profundo, y no se ceñía a lo habitual del texto, espacio, público y actuación. Contribuyendo las producciones de autores como Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor, Augusto Boal, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, entre otros, que dinamizarían el ámbito sobre estas reflexiones. La creación no sería potestad del dramaturgo o director y se reconocería la previa creación del trabajo actoral en el montaje. En este sentido el teatro colombiano en cabeza de grupos como el TEC con Enrique Buenaventura y la Candelaria con Santiago García destacaron por la denominada Creación Colectiva, inclusive entrado el nuevo milenio.

### III- I. LA ACTUALIDAD DE LA TRAGEDIA



Fig. 8. Las furias. De la producción de Peter Hall de la orestiada en el National Theatre, Londres, en 1981.

Ahora es consecuente tratar algunas líneas de empalme entre las consideraciones actuales sobre la incidencia de la tragedia en montajes contemporáneos; debido a la pertinencia que se ha anotado desde anteriores páginas al establecer que desde los ritos y mitos, la presencia de Dioniso, igualmente los ecos expresivos miméticos y catárticos de la tragedia reverberan por centurias en el teatro de hoy, que, a partir de los textos de los trágicos que se han conservado, se hacen sus respectivas relecturas y versiones pareciendo no encontrar las distancias espacio-temporales y por lo contrario, su vigencia. En palabras del dramaturgo Bertolt Brecht: “Cuando somos capaces de compartir las emociones de otros seres humanos, de los seres humanos de tiempos pasados, de otras clases, etc., en las obras de arte que han llegado hasta nosotros, tenemos que suponer que participamos de intereses que eran entonces comunes a todos los humanos.”<sup>41</sup>

Diálogos entre épocas, tiempos, donde cambian por su puesto muchos factores, “decorados y escenarios” pero, tal parece, no cambian los conflictos humanos; expone al respecto el dramaturgo José Monleón: “Es ahí, a mi modo de ver, de donde, en medio de una ficción

---

<sup>41</sup> BRECHT, Bertolt. Escritos sobre teatro. Barcelona. Alba Editorial, 2015. p.23.

deslumbrante, poblada de personajes fascinantes y de situaciones extraordinarias, expresión artística de un complejo micromundo que ha marcado el pensamiento de los siglos posteriores, sale ese camino que une el “tiempo en que se inscribieron las obras” y “nuestro tiempo”, en la medida que la tragedia nos ofrece agudos conflictos en los que nos reconocemos”<sup>42</sup>

El 12 de febrero de 2016 visitó la ciudad de Pereira el dramaturgo Francés Michel Azama, su conferencia titulaba; *Tragedia: orígenes, definición y evolución hasta hoy*. En consonancia con esa actualidad de la tragedia destacaba que el “acontecimiento sórdido” se tornaba en un “acontecimiento luminoso” para el héroe, también podríamos inferir que esto, podría ser válido para el público o para un pueblo. Además, mencionaba que la “crisis humana hace necesaria la tragedia” estas palabras se convierten en atemporales para cualquier contexto global o especialmente local debido a los inenarrables ejemplos que siguen y hasta palidecen a las antiguas tragedias y no se hace referencia a hechos trágicos convertidos por los medios de comunicación (y distracción) en acontecimientos amarillistas, sino a una real crisis humanitaria que hace necesario, no contar con discursos paliativos o televisivos placebos, sino encontrar para reales atrocidades, también una alternativa en la expresividad y reflexión en la tragedia. El escritor y director de teatro español, José Monleón en el siguiente apartado nos menciona acerca de la importancia y actualidad de la tragedia desde varias perspectivas y paralelos o diálogos entre épocas.

*Pero si procede afirmar que hoy, para las sociedades que han recibido la influencia de la civilización ateniense, el rescate de la tragedia antigua es un extremo importante para reafirmar su condición de parte y observadoras de la historia. Sin menospreciar la atención a la dimensión arqueológica, viendo en ella un documento para conocer uno de los ejemplos más vivos de nuestro pasado, pero, sobre todo, para extraer una actitud, una voluntad de conocimiento, una perplejidad rebelde, una atención a las circunstancias, materiales y culturales, que determinan los comportamientos, que constituye, a mi modo de ver, una exigencia de la contemporaneidad responsable. De esa contemporaneidad cada*

---

<sup>42</sup> MONLEÓN, José. Tragedia griega: arqueología y contemporaneidad. En: TEATROS: Revista del sector teatral de Bogotá. Abril-junio de 2007, Nro.6, p. 66-67. ISSN 1900-3005.



*vez más adormecida por la demagogia política y el negocio de la guerra, dos males que también conoció la sociedad ateniense durante los largos años de la guerra de Peloponeso.*<sup>43</sup>

Si bien el montaje a tratar de donde se extrae el personaje Bermellón no se suscribió en una línea o adaptación actual de los textos trágicos, y parecía una divertida obra infantil<sup>44</sup>; trataba implícitamente sobre el contexto colombiano de la violencia en el sentido de una de las lecturas, o interpretaciones de la pérdida temprana de la infancia en un contexto bélico; real y claramente esta situación la viven en mayor medida las zonas donde se agudiza el conflicto por el abandono estatal concentrado por décadas, a costa de una guerra irresoluta y naturalizada por generaciones, donde los menores de edad y sus familias se ven cruzados por el “juego” y fuego de las armas, además de la única alternativa y exigencia de pertenecer a alguno de los actores del conflicto, el directo forzamiento a tomar las armas y ser aniquilados inclusive por el mismo *status quo*.

Uno de los supuestos de la obra era un reino o un mundo sin niños, la comunidad y la niñez relegadas a las penurias del pasado. Entonces, si bien, se trataba de un trabajo con características de teatro infantil, las lecturas que pudo suscitar se encontraban vigentes en el conflicto de un real país y su desentendimiento por la infancia y juventud menos favorecidas, generación tras generación. El investigador teatral colombiano Carlos Araque Osorio, a propósito del teatro como posibilidad estética y crítica en nuestro entorno, comenta al respecto:

*Quizás una opción del teatro sea hacer de cada acto violento un hecho artístico. Está en nosotros si podemos erigir una conciencia social y cultural, y conjeturar el dolor por medio de la alucinación que produce el arte escénico, por medio de la ficción que forma parte de una realidad estética, por medio de la creación como forma vital de subsistencia.*

---

<sup>43</sup> Ibíd. p. 67-68.

<sup>44</sup> Nota: Se proporcionan dos enlaces para visualizar información de la obra de teatro aludida.  
<http://www.traslacoladelarata.com/2013/09/12/murcielagario-el-fin-de-la-guerra-2/>  
<http://youtu.be/cjJqEiPRYNo>

*Y por ello una acción comprensible y necesaria es hacer teatro en las calles, avenidas, parques, salones comunales, colegios, iglesias, bibliotecas, mercados, hogares; es decir en todos aquellos lugares donde sea posible una reflexión sobre la actual situación.*

*No tiene sentido preguntarnos sobre qué género, estilo, punto de vista, qué forma utilizar; lo importante es reconocer que el teatro se puede convertir en un oráculo donde podemos pedir a los dioses que la tragedia se detenga, aunque en el fondo sepamos que esta es una petición imposible, pues lo humano está relacionado con el ánimo trágico. Desde nuestro nacimiento convivimos con los asesinos y desde que recordamos, quienes han decidido el futuro de nuestra sociedad son quienes utilizan las armas para perpetuarse en el poder.<sup>45</sup>*

### **III-II. PROPUESTA METODOLÓGICA: LO DIONISIACO, LA MIMESIS Y LA CATARSIS.**



Fig. 9. Bermellón. ROBAYO. Yenny. [Fotografía 2012-2013]

El teatro puede posibilitar diferentes miradas a problemáticas y no una simple reproducción o distracción ante estas. El efecto mimético-expresivo y catártico- terapéutico que estremecía en la antigua *polis*, puede ser considerado en la actualidad e igualmente la creación del personaje se podría pensar en la antigüedad desde las nociones de *mimesis* y *catarsis*. En el

---

<sup>45</sup> ARAQUE, Carlos. Dramaturgia y violencia. En: SCNK: Revista de Artes Escénicas. Facultad de Artes ASAB. Bogotá: 2014-2, nro. 4-5, p.57-58.

anterior capítulo se ha supuesto una capacidad y agudeza del actor respecto a la intuición y observación de las acciones y pasiones humanas (también divinas), nada distante de los ejercicios realizados por los neófitos estudiantes del presente a la caza de gestos foráneos en los ciudadanos viandantes. La construcción y encarnación de personajes, vista inicialmente en la representación de los gestos expresivos de la mimesis tanto luctuosos como alegres, mencionado desde Tatarkiewicz en los anteriores capítulos, devienen en un alivio en su reproducción y escenificación a gran privilegio de los escuchas y observadores, también se recuerda la preminencia de estos sentidos en la antigüedad.

Las actrices y actores son creadores de otros seres y realidades que en el escenario posibilitan estos actos de verosímil-ficción, actos prodigiosos al estilo de los añejos ilusionistas y prestidigitadores que cortaban el aliento. No existen personajes pequeños, y toda presencia en el escenario debe resultar acorde a los sentidos y estética de la obra. Si es un personaje principal o “secundario” en la escena teatral esas preponderancias podrían no ser una condición *Sine qua non*, igualmente los egos y mezquindades de quien pueda ejercer esta labor sensible y empática con la humanidad. Como menciona el autor polaco Grotowski en su texto *Hacia un teatro pobre* confundido muchas veces con realizar la labor con penuria de recursos, cuando se trata de la preeminencia de la actuación, la fuerza interior actoral, fulgura sin necesidad, por ejemplo, de las luminarias...

*El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del “trance” y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de “transiluminación”.*<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México. Siglo XXI Editores, 1992. p. 10.

Grotowski promulgaba una dedicación y actitud mística en el teatro, la santidad a la que se refería en el oficio proviene de la disciplina, autenticidad y creatividad tanto en las tablas como en la vida, en contraposición de los superficiales y cegadores distractores encontrados igualmente en los ámbitos cotidianos y artísticos. La arraigada y perdurable relación devota entre el rito y la escena trágica y teatral subsiste entre la díada espectadores- interpretes, desde las celebraciones dionisiacas, mencionadas en el primer capítulo *los pies de la tragedia*, hasta la actual itinerancia de los escénicos aspectos. La creación actoral demanda tanto arrobamiento como verosimilitud, es decir tanto características extáticas situadas desde el ritual a Dioniso, como miméticas conforme a la expresión y representación de emociones y sentimientos. Un fuera de sí mismo, acorde a las situaciones que ameritan esa concertada ficción.

## LO DIONISIACO



Fig. 10. Bermellón. BARRIENTOS Villegas. Luisa Fernanda [fotografía 2021]

Se puede percatar en el personaje Bermellón un carácter hondamente dionisiaco según lo expuesto en el primer capítulo, con ello no se quiere aseverar que de esa forma fue concebido, sino que, de alguna manera, cada personaje carga o confirma entrañablemente el halo dionisiaco, es decir, se podría discurrir que desde los orígenes de la tragedia hasta las actuales

actuaciones se evocan de una u otra forma las vicisitudes del dios. No obstante, expondremos más adelante aquellos rasgos que lo identificarían con esta deidad. Desde su nacimiento y para ser protegido y escondido de la celosa Hera y los titanes, sus mutaciones pasaron desde niña a cabro, ciervo, león, toro, serpiente, y más adelante en pantera; apreciándose entonces en paralelo otra versatilidad transformadora indispensable en la praxis de los actores en los escenarios, y aplicada para el personaje Bermellón, inmersa en las siguientes páginas. Además, lo estimaban como el extranjero, sus ritos y, al parecer el vino, son considerados, como se sabe, de procedencia oriental.

En uno de los orígenes míticos de Dioniso, los Titanes lo han destrozado y cocido, solo salvándose su corazón, que ayudó a su reconstrucción. El corazón produce ritmos, como comenta Detienne, el baile y el jolgorio celebrante del dios y el vino, va en consonancia con los latidos cardiacos.

*Y para la antropología dionisiaca, el músculo cardíaco es en el cuerpo del poseído una ménade interior, siempre ocupada en saltar. Órgano formado por la condensación de la sangre que brota en él, el corazón es el principio del ser vivo; es el primero y el último en el orden biológico. Órgano del embrión nacido en primer término, comienza a moverse antes que las otras partes del cuerpo. Después de la muerte, se dice que palpita todavía, desapareciendo el último, así como había aparecido el primero. El corazón palpitante está tan íntimamente asociado a Dioniso y a su poder, que la teología órfica ha alojado en él el renacimiento del dios llevado a la muerte y devorado por los Titanes<sup>47</sup>.*

El corazón de Dioniso se encuentra ligado a la tragedia y a la actuación, sentir la transformación, ese extrañamiento de sí, y los latidos entre el escenario y el graderío al unísono en *crescendo*. Solo una auténtica interiorización en la actuación llegaría a esto. El personaje vive, vibra, en el corazón de los actores, y también escondido en esos corazones renace, se rehace Dioniso. El denominado *pathos*, surge de fuente creadora en la concepción del personaje, la dosificación emocional en escena, las intuiciones y percepciones continúan

---

<sup>47</sup> DETIENNE, Marcel. Dioniso a cielo abierto. España. Editorial Gedisa, 2003. p. 119-120.

permeando al personaje en cada función, porque este no cesa de crecer, de latir, y como Dioniso, cuando desciende el telón y las luminarias cesan, el personaje debe desaparecer sin expirar, quedará su corazón para que el actor deba coserlo, asirlo así mismo, y renacer en la siguiente función. Las características exteriores de Bermellón por su asociación a un vivaz color, también lo determinaban en sus rasgos entrañables, es decir su brío e ímpetu eran sanguíneos, a distancia es más apreciable su asociación con germinales elementos, el exultante vino y el corazón palpitante son relacionados a un bermejo personaje, que como otros numerosos personajes pueden en *sotto voce* rememorar al refulgente dios.

Dioniso es seguido por su particular grupo, el extático tíaso de acompasada caravana, la vendimia llega y con ella el pisar la uva, se prolonga a la cadencia frenética de los pies en la danza, en la celebración, pasa a la eurtimia en la escena entre el coro y los actores. En el corazón de la tragedia se ubica Dioniso, lo ha legado a la actuación, porque es la única forma de actuar, con el corazón, míticamente desbordante y sangrante al rojo vino, el recuerdo, el legado del sacrificio retumbante de pies a corazón de la tragedia. El teatro nos remite a esto; “Dioniso en acción, a corazón abierto: descubriendo lo más íntimo de su potencia, la que hace saltar, la que hace brotar. En el punto preciso en que la sangre hirviente y el vino palpitante confluyen en un principio común: la “potencia” de un humor vital que saca de sí mismo y sólo de sí mismo su capacidad para liberar su energía, de golpe, con una violencia volcánica. Locura homicida, ménade que salta, vino puro efervescente, corazón embriagado de sangre: un mismo modo de acción”<sup>48</sup>. Pensar en los inicios dionisiacos de la tragedia griega que hacía percibir al propio dios como un actor o a la tragedia como la celebración secular y vigente en las representaciones teatrales, y hasta en el cine. Esto permite reflexionar y relacionar que desde los escenarios griegos hasta el presente la actuación se fundamenta en fuertes intuiciones como en la rigurosidad de un entrenamiento para crear los personajes, es decir la experimentación del actor como se ha mencionado es tangible y etérea, renovada como Dioniso, e ineluctablemente efímera.

---

<sup>48</sup> Ibíd. p.127.

## LA MIMESIS



Fig. 11. Bermellón. BARRIENTOS Villegas. Luisa Fernanda [fotografía 2021]

El arte o trabajo actoral es remoto, en Occidente la tragedia que aún nos increpa en nuestros avatares humanos es también testimonio de una vigente labor de actrices y actores, que han diversificado sus rutas a la par de los avances tecnológicos y de comunicación. Pero sabemos que hasta el momento es inigualable la experiencia en vivo producida entre escena y público y eso es el Teatro. El actor de teatro es el paradigma de los actuales medios de su exposición escénica, muchos factores pueden cambiarse o anularse como lo mencionó el teórico teatral Jerzy Grotowski: “Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”.<sup>49</sup> Otras características como la liberación, y el alivio, así como el de exorcizar y purificar, -términos claramente emparentados con la catarsis-, además acepción destacada en el anterior capítulo en algunos apartados desde la *Poética* aristotélica y con algunos comentaristas junto al de mimesis, y como se puede

---

<sup>49</sup> GROTOWSKI, Op. cit., p. 13.

apreciar a continuación, sus lecturas también son revitalizadas desde autores propiamente ligados con el teatro; es el caso de la investigadora directora y actriz Daniela Martín:

*Entonces, el procedimiento mimético del que Aristóteles nos habla –y sobre el que estos autores vuelven- le permitiría al artista posicionarse críticamente sobre la realidad que representa. Y, con ello, generar otros mundos posibles. Ficcionalizar el mundo, explicitarlo, subvertirlo, ampliarlo o complementarlo. Bajo ningún punto de vista: duplicarlo. En eso radicaría la fuerza productiva de la mimesis, así como su doble anclaje (en la realidad y en la ficción que construye) y sus operaciones de inteligibilidad. A través de este procedimiento se construye una imagen del mundo y esa imagen atiende a establecer un nexo fuerte con la idea de realidad: pero la misma siempre será dinámica, siempre estará en movimiento y siempre dará lugar a nuevas imágenes.<sup>50</sup>*

La mimesis ayudaría en el proceso creativo de los actores en el sentido que antes de una acepción duplicativa de la realidad, otorgaría una mayor comprensión y cuestionamientos de los diferentes aspectos de esta, y por tanto más posibilidades en la construcción creativa. Una mimesis productiva y dinámica participativa tanto de la realidad como de la ficción. Se ha destacado anteriormente el sentido originario expresivo de la mimesis, resaltando esa primacía en la representación de las hondas emociones y sentimientos humanos. “El acierto y el valor poéticos no han de medirse en función de la proximidad o de la distancia que la obra guarde con la realidad y con la verdad. La belleza, la peculiar elocuencia, la fuerza expresiva y la animación poéticas, son las que confieren a la poesía y a la *mimesis* su valor”<sup>51</sup> Las búsquedas ahora, pueden remitirse también a la necesidad de entender, captar y aprehender las gestualidades corporales y las diferentes emotividades físicas y psicológicas en la construcción e interpretación de los personajes. Continuando con las reflexiones de la autora argentina sobre las consideraciones actuales de la mimesis, menciona además las

---

<sup>50</sup> MARTÍN, Daniela. Notas sobre el riesgo, la negación y la destrucción: Una aproximación al problema de la mimesis. En: *Revista telondefondo: Revista De Teoría Y Crítica Teatral*. [en línea]. Buenos Aires, Argentina 2011. n°13. P. 70. [consultado: 29 de marzo de 2021] DOI: <https://doi.org/10.34096/tdf.n13.9115> ISSN 1669-6301

<sup>51</sup> TRUEBA, Op. cit., p. 42.



cavilaciones de esta, hechas por autores como el filósofo Paul Ricoeur, la filóloga Irene Klein y los escritores teatrales Josette Féral y Robert Abirached:

*En la ampliación del concepto de mimesis desarrollado por estos autores podemos ver como el dinamismo, en tanto concepto operativo, da cuenta de la revalorización de ese mismo movimiento del que hablábamos, el cual incluye el trabajo del espectador en su actividad y al artista como sujeto que se para entre la fantasmagórica presencia de lo real y la creación de ficciones. En el medio, el hacer artístico como práctica que se mueve entre la captación del afuera y la generación de mundos posibles. El carácter dinámico de la mimesis, entonces, es ese puente delgado por el que tanto el espectador como creador transitan en búsqueda de una imagen a construir: una mimesis posible.<sup>52</sup>*

La propuesta actual de una mimesis dinámica, mencionada en las anteriores líneas, productora de sentidos entre el creador y el espectador, renuevan los anquilosados significados de mimesis como copia y pueden transformarlos en esa posible búsqueda por ejemplo en el caso de la construcción de Bermellón a partir de referentes zoológicos, cinematográficos, literarios, entre otros. Referentes que son resignificados, reinterpretados o reelaborados para producir o enriquecer ya otras imágenes, una nueva y autónoma creación.

---

<sup>52</sup> MARTIN, Op. cit., p. 71.

## LA CATARSIS



Fig. 12. Bermellón. BARRIENTOS Villegas, Luisa Fernanda [fotografía 2021]

En las celebraciones dionisiacas la embriaguez y el éxtasis suscitados generalmente por el vino y el baile que hacían parte del rito evocando la génesis del dios, permitían la comunión con éste, la liberación momentánea de las penurias y la cotidianidad, las ofrendas por una favorable situación ante las incertidumbres también provocaban un alivio transitorio. “Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito o profanándolo, o más bien trascendiéndolo. El espectador recogía una nueva percepción de su verdad personal en la verdad del mito y mediante el terror y sentimiento de lo sagrado llegaba a la catarsis.”<sup>53</sup> Estos estados de gracia generados por la catarsis dionisiaca también alcanzaron su espacio en la escenificación mitológica y de las epopeyas de sus héroes denominada tragedia, el acontecimiento inusitado para la época, al parecer podía suscitar en la comunión masiva de los espectadores y en los interpretes trágicos la descarga catártica de las tribulaciones de los personajes que podían ser considerados como si fuesen propios.

---

<sup>53</sup> GROTOWSKI, Op. cit., p. 17.

La catarsis inicial entre el mito y el rito difería de la catarsis de la escena trágica; en la primera las celebraciones extáticas y telúricas a partir de la vendimia por ejemplo y donde destacaban la música, la danza y la poesía de la época; primaba la religiosidad y comunión con la divinidad. La escena trágica implícitamente aglutinó estas connotaciones en otras formas e intensidades; inclusive su prioridad contemplativa fue adecuada en los grandiosos escenarios, en donde la participación de sus oficiantes y auditorio adquiría otras maneras de solemnidad y jolgorio encausados entre escena y gradería.

*Las tragedias nos suscitan una intensificación y una liberación de afectos, no necesariamente patológicos, acompañada de reflexión. Lo anterior no implica que su acción consista en ordenar el carácter y la vida moral, aunque pueda influir en ellos.*

*El sufrimiento trágico difiere del sufrimiento ordinario en que va acompañado de un placer propio, provocado por la excelencia poética de las obras trágicas y por el hecho de que los males que los dramas presentan no constituyen un peligro inminente para el espectador ni para las personas que éste ama.<sup>54</sup>*

La catarsis en la escena actual conservaría esa doble instancia, entre los efectos de los espectadores y de la actriz o actor en su personificación. Si bien las características solemnes pueden no encontrarse en los actuales montajes teatrales, implícitamente pueden supervivir algunos elementos inequívocamente rituales. Aun el público reacciona emocionalmente ante situaciones que pueda asimilar o rememorar entre sus propias afecciones. En cuanto a la creación de personajes el culmen alcanzado tanto en su construcción como en la escenificación, hacen pensar también en un nivel del *pathos* en la verosímil interpretación de los personajes, flujo del efecto catártico actor- personaje, mencionado en el anterior capítulo. En el siguiente párrafo se hacen evidentes algunas significativas relaciones, tal vez diálogos, puentes, entre épocas...

*Por eso decía que mi percepción de la tragedia debe mucho a Theodoros Terzopoulos, en cuyas representaciones, la pregunta permanece, y donde la catarsis, lejos de ser una purga, amarga en primera instancia pero finalmente*

---

<sup>54</sup> TRUEBA, Op. cit., p. 125.

*tranquilizadora, es un acto de conciencia sobre la impenetrabilidad de la vida humana, entendida como un muro frente al cual la dignidad del individuo no se resigna. Escenificar ese muro, mostrarlo a través de la vida y la muerte de tantos personajes, hacer del sufrimiento injusto una materia dramática, quizá no sea, como pudiera aparecer a primera vista, una declaración de impotencia. Marca, por el contrario, el conflicto entre el hombre y la historia, entre la explicación que se le da de sí mismo y su propia conciencia personal, resume ese malestar que, a través de los tiempos, y bajo muy diversas formas, ha caracterizado a cuantos han sostenido y sostienen que la historia podría ser distinta.<sup>55</sup>*

Ahora las relaciones catárticas entre el público y la escena, tal vez tenga que ver con que las actrices y los actores sean esos conductores, catalizadores entre el escenario y las calles de esa atemporal inconformidad y malestar, de la pregunta permanente y preeminente por la dignidad, la justicia, y la vida. No se trata de un otrora llamado arte panfletario, es lo consecuente que ha existido entre los diferentes tiempos, la tragedia y el teatro contemporáneo. Lo catártico en Bermellón se puede relacionar desde la consecución del personaje resuelta en el escenario, cada presentación nutría e iba confirmando la presencia y fuerza del personaje en el actor, los momentos entre el final de las funciones y la tras escena acentuaban las percepciones personaje-actor y la gradual reflexión por la labor realizada. Subjetivamente las búsquedas en la creación y las participaciones del personaje en la obra enriquecen de significativos aportes intelectuales y corporales al actor. Satisfacción por la labor realizada y placer en la ejecución creadora y artística podrían resumir y acercarse a la consideración catártica.

---

<sup>55</sup> MONLEÓN, Op. cit., p. 66.

### III-III. CONSIDERACIONES SOBRE LA CREACIÓN DEL PERSONAJE BERMELLÓN DE LA OBRA TEATRAL MURCIELAGARIO.



Fig. 13. Bermellón. BARRIENTOS Villegas, Luisa Fernanda [fotografía 2021]

La labor actoral en el proceso de investigación y creación de Bermellón parte de los elementos que empezaban a recolectarse en el trabajo de mesa, indagaciones que contaban con sus tematizaciones y actividades de exploración y construcción de los personajes y su obra; las nociones se abordaban desde el universo cinematográfico, literario, crítico, e influjos de Tim Burton y su particular estética gótica. Los primeros atisbos para el personaje iniciaban desde las improvisaciones que se debían preparar y construir para los demás integrantes, así como los recuerdos y experiencias de niñez. Stanislavski en su metodología introspectiva de la memoria emotiva apela a este tipo de rememoraciones.<sup>56</sup> Igualmente se construye el personaje a partir de la búsqueda corporal que en las exploraciones lúdicas se habían adquirido, acentuando las características para el personaje. En Stanislavski las acciones físicas constituyen un puntal que conjuga pensamientos, emociones y experiencias en la creación de los personajes. Continuamente se realizaban observaciones conjuntas para optimizar los ejercicios creativos y contribuir en la composición y características de estos. Si bien pueden identificarse algunos relevantes métodos y premisas hacia la investigación y

---

<sup>56</sup> Confr. STANISLAVSKI, Konstantín. El trabajo del actor sobre sí mismo. Cap. 9. Memoria emocional.

creación actoral, también se podría considerar la autoridad en las investigaciones del autor teatral Eugenio Barba a continuación:

*El teatro no es una ciencia exacta, un territorio donde se pueden alcanzar ciertos resultados objetivos, transmitirlos y desarrollarlos. Las soluciones encontradas por los actores mueren y desaparecen con ellos. Pero los espectadores perciben como signos objetivos las acciones articuladas del actor que, por otra parte, son el resultado de un trabajo subjetivo. ¿Cómo puede hacer el actor para ser la matriz de estas acciones, y al mismo tiempo estructurarlas en signos objetivos cuyo origen se encuentra en su subjetividad? Esta es la esencia misma de la expresión del actor y de su metodología. Es imposible descubrir la fórmula, el material, los instrumentos que podrían dar una respuesta definitiva a esta pregunta.<sup>57</sup>*

Algunas reflexiones a partir de seminarios en la Maestría de Estética y Creación como el impartido por el profesor Felipe Martínez que se dirigía a la producción de obra en el campo de las practicas estético-artísticas contemporáneas, hicieron pensar el trabajo teatral y la creación actoral, por ejemplo, en sentidos de estéticas de la recepción y los procesos de co-creación. Inquietudes propias de quien escribe el presente trabajo, y que considera pertinente sumar algunos repensados apartados, que, por supuesto reflexionan sobre la obra y el personaje teatral, ya mencionados. Podría afirmarse, entonces, que la labor actoral no solamente corresponde al momento de creación particular de uno o de varios de sus personajes dentro de la obra a partir de un texto y las instrucciones de la dirección en la reiteración sistemática de acciones en la tarea de producción de esta, sino, y en este caso, al de la constante participación en la gestación del trabajo, es decir un trabajo actoral involucrado en todas las esferas de producción de la obra, y nombrándola probablemente como una “dramaturgia a partir del trabajo co-creativo grupal”. Como se ha mencionado anteriormente la preeminencia exclusiva del texto, el dramaturgo y el director son cuestionadas, si la creación del trabajo está altamente mediada por la intervención actoral y grupal. La investigadora teatral argentina Daniela Martín en el siguiente apartado nos

---

<sup>57</sup> BARBA, Eugenio. Más allá de las islas flotantes. México. Grupo Editorial Gaceta, 1986. p. 39.

menciona acerca de la dramaturgia no solamente en el caso de la reescritura, sino que podríamos extenderla inclusive a las distintas formas de creación colectiva.

*Ahora bien, ¿es un dramaturgo la palabra de autoridad de la obra?, ¿en dónde ubicamos nuestra mirada como espectadores actualmente: en la legitimidad de quien dice, o en la creación autónoma de un mundo de sentido? Si pensamos la práctica de la reescritura desde el horizonte metodológico de configuraciones grupales que conciben la creación escénica en tanto trabajo colectivo, donde todos producen actos intelectuales y poéticos, sin implicar jerarquizaciones de poder, el panorama es totalmente diferente. En esos casos, y paradójicamente, en la medida que crece la autoafirmación singular de cada uno, es decir, el propio proceso afectivo de pensamiento, más se disuelve el “yo autor” y emerge la obra como enunciación compleja de multiplicidades. Las voces se mezclan por contagio y estímulo de cuerpos y pensamientos; las individualidades se diluyen y el sentido circula “entre” las partes; tejiendo y componiendo tramas y conectividades impensadas para la propia consciencia personal de actores y directores –y llegado el momento, del público.<sup>58</sup>*

Desarrollar una propuesta significativa reflejada en un ser “ficticio” denominado como personaje requiere un comprometido trabajo previo antes de los resultados esperados dentro de la obra teatral y su confrontación con el público. Esta es una labor siempre inacabada en el sentido de su constante búsqueda sobre el escenario. Podría figurarse inclusive en su remoto surgimiento de la tragedia en los ritos a *Dionysos* en uno de sus epítetos “el nacido dos veces”, es decir, en cada apertura y cierre del telón, en cada presentación, el personaje será renovado en su dimensión de crecimiento. Se espera entonces que ese proceso permita el “añejamiento” de esa creación, pero es el trabajo previo investigativo el soporte para darle vida a ese “ser” que se incorpora en el actor. Son memorables también en el arte cinematográfico las actuaciones que han demandado previamente un compromiso investigativo a la hora de crear personajes y los resultados eternizados en la memoria de los

---

<sup>58</sup> MARTÍN, Daniela. Autorías complejas. La escena y la multiplicación dramática en los procesos de creación En: territorio teatral: Revista digital [en línea]. Buenos Aires Argentina: Departamento de Artes Dramáticas- IUNA, abril 2013, nro. 9. Artículo: 03. [consultado: 23 de marzo de 2021]. Disponible en [http://territorioteatral.org.ar/html.2/home\\_n9.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/home_n9.html) ISSN 1851-0361

públicos. Antonin Artaud, que trabajo tanto en teatro como en cine, menciona la relevancia de la acción, y de la potencia de lo gestual en la puesta en escena:

*La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa solo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán solo ante la escena y sobre ella; el autor que solo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro y debe dar paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada.*<sup>59</sup>

El proceso vivenciado en la creación de personajes y en la producción teatral de la obra *Murcielagario* deviene en múltiples cavilaciones e interrogantes sobre las formas del hacer y confrontar experiencias que permitieron concebir el surgimiento de los personajes y de la obra teatral, experiencias que solo permanecen “tras bambalinas” y que pueden considerarse como otros trabajos paralelos que quedan como bocetos, además de las anécdotas y memorias que rodean toda la labor y que hacen pensar en la relevancia de una dramaturgia actoral. Se pueden referir las premisas, y fundamentos que permitieron la concepción de la obra, a partir de experimentaciones, improvisaciones y elementos aportados por el elenco actoral, donde se empieza un extenso proceso antes de su primera presentación, en el cual la investigación, ejercicios y discusiones del grupo aportan en la cimentación de la obra. Las diferentes actividades teóricas y físicas deben asumirse con rigurosidad, emotividad y como señala a continuación el maestro Grotowski, los ejercicios los toma cada integrante bajo sus necesidades y límites: “El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿Cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos”<sup>60</sup> obstáculos necesariamente presentes de principio a final en el montaje teatral.

---

<sup>59</sup> ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. México. Editorial Hermes, 1992. p. 82.

<sup>60</sup> GROTOWSKI, Op. cit., p. 94.



La obra de teatro Murcielagario fue creada a partir de insumos como experiencias e improvisaciones grupales y muy cercanas a la creación colectiva, pero que finalmente quien encauzaría estas experiencias fungió como director, actor y dramaturgo. La obra supone un reino atemporal y en decadencia donde no existen niños, quienes fueron, raptados por un supuesto flautista. La ausencia de niños y de alegría, han llevado a un lúgubre palacio, a sobrellevar la anormalidad paradójicamente con celebraciones, allí tiene la oportunidad de hacer su aparición un personaje extranjero y variopinto que tiene por intención secreta de revertir la situación del lugar, ayudando a localizar la quintaesencia de los desaparecidos infantes ubicados en los límites del reino, el lugar llamado Murcielagario. Se esclarece, entonces, que los niños finalmente fueron exiliados para evitarles participar de la guerra y que este extraño personaje con habilidades mágicas y de transmutación se revelaría a su tiempo para el retorno de una generación de infantes, destinados a la guerra.

Bermellón resulta como un personaje diferenciado en algunos aspectos al resto de los personajes, tanto en sus características internas como en su aspecto. Es el personaje forastero del que no se sabe su procedencia, y, como él mismo lo indica en la obra, viene de un país lejano de oriente. Furtivamente se interna en los aposentos del reino y propicia las acciones para situar al lugar y los personajes en revuelta, su versatilidad tanto en la palabra como en el mimetismo de su apariencia, hacen que se adapte a cada situación y pueda conseguir sus propósitos, que parece no planear meticulosamente, sino que torpe y por azar logra resolver, tal vez realmente sean despropósitos. Se puede confundir con un personaje heroico, pero su esencia parece ser opuesta a las heroicidades. Desde la concepción del personaje a nivel dramático su co-creación se realiza desde la historia del flautista de Hamelín<sup>61</sup>, pero se resignificarían sus intenciones, es decir, el personaje protege secretamente a los niños de un reclutamiento forzado para la guerra. Bermellón fue un personaje paradójico: Misterioso y grandilocuente, entrañable e impredecible, ingenioso e irresoluto, las primeras improvisaciones fueron conjugando tales atributos en la múltiple expansión de su

---

<sup>61</sup> Nota: Se recordará que en la historia del flautista de Hamelín la ciudad es asediada por una plaga de ratones que el músico logra conjurar, pero al no recibir lo pactado, decide llevarse a los niños con la ayuda de los sortilegios de su mágica flauta, como hizo con los ratones. Existen versiones e interpretaciones que conjugan hechos verídicos, testimoniales e históricos con las leyendas, historias, fabulas y metáforas de la desaparición de 130 niños y adolescentes en Hamelín, Alemania el 26 de junio de 1284.

personalidad, su habilidad para transformarse y cautivar de alguna manera a sus interlocutores, se fundamentó en la adaptación del camaleón: el camuflaje con el entorno y la paciencia para encontrar el momento oportuno de su ataque, su lengua que atrapa, literalmente como en el reptil y por supuesto metafóricamente en el personaje. Otro aspecto a resaltar es el color significativo del personaje, bermellón, como un rojo-naranja, rojo intenso, rojo oscuro<sup>62</sup>, que se puede extraer de la combinación de diferentes sustancias químicas, le ofrecía al personaje la dimensión alquímica, su halo mágico y especulativo de sus orígenes.<sup>63</sup>

La realización del personaje entonces, partía de las improvisaciones y las actividades denominadas trabajos de mesa; en estas cada integrante era responsable de una temática que involucraba la estética gótica, desde sus inicios aproximados en el siglo XI del medievo, la corriente de mediados del siglo XIX, hasta las influencias contemporáneas entre los siglos XX y XXI, en especial la concerniente a la cinematográfica de Tim Burton, entre sesiones videográficas y bibliográficas halladas sobre el cineasta, incluido un estudio de su icónico film *Nightmare before christmas*, que oscila entre lo tenebroso y lo simpático, también en lo diferente y relegado por los estereotipos establecidos y que en el fondo solo son otras formas, otros pensamientos o discursos que aterrorizan, como el caso de *Halloween Town* con sus pobladores monstruos y el personaje *Jack Skellington*. Se encontrarían variados recursos para la creación actoral a partir de las nombradas nociones, además de actividades y exploraciones recordando aspectos de la niñez de los participantes y temáticas infantiles. A continuación, el maestro Chejov, discípulo de Stanislavski y conocedor del actor de teatro y de cine, de las

---

<sup>62</sup> Nota: El color Bermellón cuenta con una nutrida historia que se remonta al uso en el arte rupestre, y antiguas civilizaciones en diferentes continentes, su uso a nivel ritual, en la pigmentación de osamentas, por ejemplo, elementos usados en ceremonias, o en la piel de los celebrantes. Era extraído del cinabrio, mineral de color rojo oscuro, compuesto por mercurio y azufre que, al ser molido e inclusive sublimado por alquimistas, su tonalidad podría variar en naranja, violáceo o purpúreo. De una regulación de su alto costo se evidencia históricamente, al igual que su nivel de toxicidad.

<sup>63</sup> Nota: Por ejemplo, el ejercicio de remontarse a su pasado a continuación; su concepción fue el híbrido entre una sibilina alquimista y un inquieto y mundano inventor. Desde los vapores alquímicos producidos por la fusión entre dos elementos devino el surgimiento de Bermellón, el curioso mercurio por ser el único metal líquido, que comparte su nombre con el hábil dios Mercurio y el planeta más cercano al sol y el azufre, presente en los volcanes y termas, elemento purificador, más que el lastre pestilente odorífico del medievo. El padre (en medio de artilugios, impensables colecciones y variedad de suspendidos relojes), y la etérea madre (entre sustancias, recipientes y antiguos manuscritos), lo concibieron en medio del fulgor y el sopor de sus creaciones, una inédita alucinación fue tangible...

técnicas psicofísicas apunta sobre la dinámica que enriquece y experimenta el actor en el desarrollo constante de su personaje. Efectos comentados en anteriores párrafos de este capítulo respecto a la catarsis en la construcción de Bermellón.

*El actor entiende el argumento, el contenido, no menos que cualquier otra persona, pero este entendimiento no se centra tan sólo en su cerebro, se extiende a lo largo de todo su ser de actor. Vive en sus manos, en sus brazos, en su torso, en sus pies, en sus piernas y en su voz. Se siente capaz de expresarlo como actor, pero no como crítico ni como analista científico. A través del gesto con cualidades, conoce más cosas verdaderas y profundas sobre la obra y sobre el personaje de las que nunca podría saber el científico.*

*Si el conocimiento a través de y para la actuación es el primer logro del intérprete, la segunda fase es un proceso lento pero seguro de ajuste y transformación de la vida interior del personaje. Mediante la experiencia que el gesto psicológico le ofrece, el actor disfruta del proceso orgánico de <<conversión>> gradual en personaje. Desde el principio mismo de su estudio, ha estado dentro del personaje; su recompensa será su propio crecimiento interior.<sup>64</sup>*

## LO CORPORAL



Fig. 14. *El chico momia* BURTON Tim ilustración [dibujo 2000] Fig. 15. *El chico momia* [Ejercicio de improvisación fotografía] Fig. 16. *Figurín vestuario de Bermellón* [dibujo 2012] Fig. 17. *Bermellón. BARRIENTOS Villegas. Luisa Fernanda* [fotografía 2021]

<sup>64</sup> CHEJOV, Michael. Sobre la técnica de la actuación. Barcelona. Alba Editorial, 2017. p. 146-147.

Múltiples improvisaciones partían de asumir otras corporalidades teniendo muy en cuenta los paradigmáticos personajes a realizar con todas las influencias ya mencionadas y hacia una tendencia teratológica, de tal manera que nuestras propias versiones, inclusive, fueron llevadas al reto de alcanzar un alto grado de verosimilitud. Por ello el cuerpo, nuestra corporalidad debía asumirse extra cotidianamente, es decir una plasticidad corporal diferente y poco natural, estos aspectos también fueron propiamente llevados para sus reflexiones en el anteriormente comentado curso de la Maestría, aspectos y reflexiones que enfatizaban en la creación actoral a partir de la corporalidad. En esta instancia también se considera pertinente la mención y reedición de los apartados que contribuyen a expandir los aspectos de investigación y creación en la obra y el personaje, en cuanto a la corporalidad, inquietudes personales que en su momento también ayudaron a desarrollar las ideas para el presente texto. Un tipo de estética basada en elementos antes descritos, demanda extrañeza, anormalidad y personajes con exigencias corporales algo monstruosas y grotescas en el sentido extraordinario, de fantasía, y caricaturesco, dichas características pueden ser exploradas desde la incomodidad, la dificultad física y emocional, estas sensaciones encontradas permiten ver el asomo de lo límite, del sentirse al filo, y el surgimiento del gesto o gestos “desconcertantes”, hechos que permiten visibilizar la tarea creadora y dramática del cuerpo del actor. Comenta al respecto de estos aportes en la escena, la directora teatral Daniela Martín “El cuerpo del actor, en ese sentido, realiza un proceso de escritura que implica la fusión de diversos sistemas en el mismo devenir de la escena: el trabajo sobre la voz, sobre el ritmo, sobre la construcción de relato, etc. Y esa operatoria, que exige la combinación de diversos registros corporales, se caracteriza por un dinamismo móvil, un procedimiento de elaboración discursiva activa y continua, de difícil documentación inclusive”<sup>65</sup>

Las posibilidades dramáticas del cuerpo del actor van desde los procesos en la creación en la obra, pasando por encarnar el texto, (traducirlo) no únicamente como palabras, sino lo

---

<sup>65</sup> MARTÍN, Daniela. Cuerpo en acto. El pensamiento de la actuación, En: Revista Afuera: Estudios de crítica Cultural [en línea] Buenos Aires Argentina. [consultado: 28 de mayo de 2013]. Disponible en [www.revistaafuera.com/articulo.php?id=193&nro=12](http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=193&nro=12) ISSN 1850-6267 (Actualmente la página no se encuentra disponible por hackeos)

que subyace entre líneas, los silencios, tonos, matices, hasta las motivaciones que se puedan generar en el público, podría utilizarse la analogía de médium. El cuerpo de la actriz y del actor son también, en dimensiones internas, catalizadores de convulsiones, emociones, conflictos, entre las tablas o tierra que pisan los *hypokrités*, hasta las butacas o espacio (del o con él) público.

Crear, abrir mundo con una o unas acciones, gestos, el trasegar de la palabra del personaje de un texto a un escenario, transmigración, transmutación, transcendencia instalarse en el cuerpo en un cuerpo, ser, existir, en los instantes bajo complicidad con el otro, los otros, ahora tal vez eterno y renovado por cada función. Cuerpo- médium que es afectado y que afecta, transmite.

Son evidentes entonces los aportes dramaturgicos del cuerpo del actor al total del trabajo teatral considerándose elemento imprescindible con el espectador en el hecho dramático y, en el caso específico de la obra *Murcielagario*, ahondar en disimiles corporalidades que demandan perspectivas inhabituales en las relaciones y construcciones de una búsqueda individual y común en el montaje. Particularmente el personaje Bermellón debía generar una corporalidad distinta a la del actor, diferenciarse desde el caminar (momento básico en la creación de un personaje) hasta lo gestual, pueden parecer aspectos formales, que por supuesto van ligados con unas características entrañables, cada acción debe ser asumida o ligada con una interiorización o sentir del personaje, de esta manera podríamos relacionar el siguiente apartado del crítico de arte Paul Ardenne: el cuerpo de la actriz-actor sería un doble puente en las relaciones actor-personaje-público y personaje-actor-público, son estas escisiones las que revelarían ese soporte de un yo (actor-personaje) con un soporte de los otros, en relación (personaje- público) divisiones que conducen a una diferenciación del personaje respecto del actor. Entonces Bermellón no solamente era un entramado sino un soporte que exponía su autonomía en la escena.

*“La evidencia de “ser” que tiene para nosotros un cuerpo exige, sabido esto, un retorno de la representación corporal. Como enseña el psicoanálisis, el cuerpo es una realidad absolutamente tangible, aunque también dividida. Un objeto, pero también un sujeto. El soporte del yo, pero, también, el de los otros. Una*

*encarnación que, cuando se ofrece como una representación, se halla condenada a la variación. En suma, una substancia no neutra, de difícil comprensión, que los artistas contemporáneos no dominan mejor que cualquier otro.*”<sup>66</sup>

Desde lo etéreo cobra corporalidad la experiencia casi indecible, se puede asemejar a una habilidad que se pueda a feliz término desarrollar y nunca olvidarse; la actriz Pilar de León, menciona acerca de su experiencia en la creación de su personaje: “Entonces, in-corporar es ayudar a la precisión, dar cuerpo y revelación disciplinar a un ejercicio de preparación y de integración con uno mismo y con los demás. El poder simbólico y de representación de la palabra no son suficientes para transmitir qué es lo que pasa en el cuerpo, en las células, en la memoria intransferible de quien in-corpora en forma permanente y sostenida un aprendizaje, una teoría y una comunión.”<sup>67</sup> En el teatro la actriz y el actor son como médiums y la transmutación debe alcanzar verosimilitud en la escena. Lo paradójico en la creación del personaje y la conversión por decir, de sus estados, de intangible pasa a una materialización y de allí a participar de ambos, etérea y sensiblemente, entre ulteriores ensayos de afinación y la evolución de sus presentaciones se palpa, y su existencia cobra total veracidad en ese volátil momento de la representación, su sino efímero. Entonces el pacto ficcional se ha jugado entre el escenario y la gradería.

La labor creativa del actor es evidente, desde la antigüedad su valía y talante debían refulgir en la verosimilitud que implicaba la tragedia de la época (teniendo en cuenta la abigarrada indumentaria; máscara, túnicas y coturnos) hasta llegar a las modernas teorías, técnicas y metodologías para sistematizar y evidenciar toda la demandante laboriosidad en la construcción del personaje, reconocida hoy día como una propia dramaturgia, cuantioso e intangible es gran parte de su preámbulo para llegar a la producción y objetivo de su profesión, que en un instante se difuminará entre el público. El personaje reposará entre su cuerpo a la espera del renacer e inacabado crecimiento. Multiplicidad de aportes e implicaciones que constituye el trabajo actoral mencionado en las siguientes líneas por la investigadora teatral Daniela Martín:

---

<sup>66</sup> ARDENNE, Paul. Figurar lo humano en el siglo XX. España. CendeaC, 2004. p. 36-37.

<sup>67</sup> DE LEÓN, Pilar. Sobre la construcción del personaje. Trinidad Guevara: de la historia a la representación escénica. En: telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral. [en línea] Buenos Aires Argentina, diciembre de 2009, nro. 10. p. 8. [Consultado: 24 de marzo de 2021] DOI: <https://doi.org/10.34096/tdf.n10.9330> ISSN 1669-6301

*Ideológicamente, pone en evidencia un problema fundamental dentro de los procesos de creación: la validez y reconocimiento del trabajo del actor, quien no sólo se encarga de “representar” un personaje, como dijimos, sino que a su vez es creador de ficción, así como de una poética particular y personal, con sello propio. La actuación es un campo de generación de sentido que excede a la palabra escrita, que incluye una sumatoria de operaciones del actor sobre sí mismo, todas de carácter físico/discursivo. El tono de voz, la tensión muscular, la dirección de la mirada, hablan del mundo, construyen una partitura de sentido, que si bien es de difícil registro, tiene su inscripción en esos cuerpos siempre hablantes. El actor creador sigue, efectivamente, creando sobre lo ya hecho. Su trabajo de escritura escénica es nuevo cada vez, siempre algo se está agregando o quitando sobre “la marcha”, ya que el cuerpo en exposición siempre cambia ante el contacto con un otro. Si tomamos la escritura del cuerpo como un trabajo de dramaturgia, ésta nunca será idéntica a sí misma.<sup>68</sup>*

Las actividades y exploraciones corporales que ayudaron a la estructuración y creación del personaje Bermellón pasaban por las diferentes improvisaciones, juegos teatrales, ejercicios y calistenias; el training teatral (muy presente en las metodologías de Barba y Grotowski). Destacándose la apropiación y la re-significación de escenas y personajes cinematográficos y literarios de la estética audiovisual de Burton, las indagaciones a partir de acciones extracotidianas (permite al actor búsquedas creativas e inusuales en su corporalidad. frecuente en *La Antropología Teatral* de Barba) los límites y fluidez en las acciones físicas en la partitura corporal (desde *El Teatro Pobre* de Grotowski) los ejercicios también encuentran sus fundamentos desde técnicas como el método de las acciones físicas de Stanislavski o la biomecánica de Meyerhold; presupuestos desde la interrelación psíquica, emocional y corporal al igual que su optimización en la precisión y dinámica del movimiento. Otras actividades provenientes desde la etología animal contribuían considerablemente en las pesquisas desde la acentuación de los sentidos, transformando la actitud corporal hacia una animalidad. Por esto es pertinente mencionar los paralelos creativos con las reflexiones

---

<sup>68</sup>MARTÍN, Autorías complejas, Op. cit.

desde el texto *Palacio Chamánico*<sup>69</sup> del investigador teatral Gabriel Weisz enfatizando en su concepto de endocorporalidad que manifiesta la importancia de las relaciones entre el hombre y su medio ambiente, resignifica y cuestiona la corporalidad occidental a partir de la transformación en otros cuerpos, despojo y magia abren las oportunidades de asumir otras posibilidades inexploradas y trascendentales de la corporalidad, “como si fuera”. Juegos chamánicos y alquímicos que en el caso de Bermellón también ayudaron a su concepción.

La *mimesis* paradigmática, es decir, la que presenta o trae el referente expresivo, contribuye en la construcción del personaje; la corporalidad, los sentidos se apropian de las características del referente a la verosimilitud, es decir, el nivel de apropiación no es simulacro, entrañar a tal nivel proporciona una propiedad y lealtad con el oficio de la actuación y confirma un pacto confiable con su público. La generación catártica en un sentido de un alivio y placer es consecuente en ese “juego” las emociones deberían ser multiplicadas y dosificadas, y como menciona Stanislavski en la creación de personaje “la emoción artística no se pesa en kilos, sino en gramos”, estas tienen su momento oportuno. Entonces esa versatilidad y magia para la posibilidad de otros cuerpos se puede conjugar con la expresividad mimética y los afectos catárticos en la optimización de la actuación, hacia la búsqueda y construcción del personaje.

---

<sup>69</sup>Nota: Para contrarrestar esta tendencia es necesario que la palabra choque contra el cuerpo, tal vez así, logre despertarlo de su letargo. El problema de la frialdad intelectual es que nos aleja de nuestro universo sensorial. (...) El concepto de endocorporalidad toma el contexto de una cultura chamánica, donde el cuerpo opera y funciona en cercano contacto con la naturaleza y el cosmos. Esto significa que un conocimiento: de los animales, de las montañas, de las plantas y de otros elementos del entorno, lleva a un conocimiento de la buena o mala relación que el individuo tiene con su ambiente. La endocorporalidad, es un procedimiento de apropiación con el que el individuo puede introducirse en varios cuerpos, de tal manera que hace relativo el absoluto determinismo de un cuerpo. La endocorporalidad y el cuerpo mágico representan el despojo de un cuerpo racional, aceptado por la sociedad, y la posesión de un cuerpo ajeno a las convenciones. (...) Los diversos procedimientos del despojo, tienen como objetivo la elaboración de un cuerpo mágico que, por definición, se opone al cuerpo ordenado de nuestras sociedades. En este sentido, el contexto del cuerpo mágico se torna en cuerpo político. Para poder identificar un estado de despojo, es menester que ocurra una transición entre el cuerpo normal y el cuerpo mágico. Este tránsito provoca un abandono del cuerpo; un fenómeno de expulsión del cuerpo o del esquema corporal del individuo para obtener un cuerpo mágico. El cuerpo mágico es aquel que puede entrar en contacto con los espíritus y realizar tareas que un cuerpo normal no puede hacer, como volar y transformarse en animal. (...) La correspondencia entre la persona y el ambiente, nos conduce a un mundo del “como si fuera”, por lo que nombramos lo que nos rodea tal y como si se tratara de entidades figurativas. Bajo este modelo del símil, o de un “como si fuera”, el ser humano se convierte en protagonista del mundo que le rodea. Asimismo, el individuo entra en un texto que ha configurado con el propósito de habitarlo. WEISZ, Gabriel. *Palacio Chamánico*. México. UNAM grupo editorial Gaceta, S.A., 1994. p. 12-34-35-37-139.



## ***“THE SHOW MUST GO ON” ...***



Fig. 18. Bermellón. ROBAYO. Yenny. [Fotografía 2012-2013]

El señalado trabajo actoral, inacabado y creciente, de difícil registro y documentación, diferenciado y subjetivo tiene por tutor originario al paradójico Dioniso de procedencia divina y humana, siempre joven y anciano, único y plural, mutable, transformador, inestable, entrañable y siempre forastero, generoso y castigador, misterioso y exuberante, solemne y exultante, trascendental y prosaico. Solo este particular dios podría soportar tan ambiguas características permanentemente en sus entrañas, y legaría para la mortal humanidad esta capacidad en la tragedia y lo efímero del arte actoral en su verosimilitud. En la actualidad y por fortuna existen innumerables teorías y métodos de destacados autores e investigadores teatrales que describen, visibilizan, optimizan, valoran y reconocen la labor de actrices y actores en el teatro, otros autores también destacan la capacidad innata y la experiencia empírica y tienden de alguna forma a reflexionar sobre su importancia.

*Los escritos sobre el actor privilegian casi siempre las teorías y las utopías, omitiendo la aproximación empírica. La Antropología Teatral dirige su atención a este territorio empírico para trazar un camino entre las diversas especializaciones disciplinarias, técnicas y estéticas, que se ocupan de la actuación. La Antropología Teatral no intenta fusionar, acumular o catalogar las*

*técnicas del actor. Busca lo simple: la técnica de las técnicas. Esto, por un lado es una utopía, pero por el otro es un modo de decir, con diferentes palabras, aprender a aprender*<sup>70</sup>

La creación del personaje Bermellón resulta desde diferentes aportes tanto teóricos como prácticos, como se ha mencionado en este capítulo. De las mejores herramientas en el campo actoral la constituyen las improvisaciones; como un laboratorio alquímico donde algunas fórmulas o pócimas podrían funcionar y tenerse en cuenta para fusionarse. Bermellón resulta del estar atento, así como de intuiciones, que a ensayo y error lo iban esculpiendo, tal vez como Víctor Frankenstein modeló su moderno Prometeo, así también Bermellón resulto entrañable y fugaz. Sus constantes metamorfosis lo hacían inaprensible, siempre jugando con la palabra, con las formas como un nigromante. Bermellón fue todo lo mencionado por los entrevistados: cosmopolita, gitano, camaleónico, pirata, ratón, cuentero, impulsivo, osado, duendecillo y más...

En el proceso creativo de un actor, Michael Chejov en el reseñado texto sobre *la técnica de la actuación*, señala algunos aspectos significativos en la cuarta o última etapa, que se situarán en paralelo con la propuesta metodológica en la creación del personaje a partir de lo dionisiaco, la mimesis y catarsis de este capítulo. La mimesis como elemento dinámico y cognitivo proporciona el arquetipo en función de la verosimilitud de lo representado, permitiendo entonces identificar paradigmáticamente el personaje. Ahora bien, la doble identificación público- personaje y actor- personaje en el “como si” del pacto ficcional, permite el culmen de la representación, en la comunicación y comunión del acto, de la escena fugaz y viva. El actor necesariamente se ha transformado el público no, pero ambos, han participado de una experiencia extática: catártica para cada quien. Liberación interna del actor para dar paso a la creación ya compartida en escena, comunión. Donde lo carnal puede guiar lo espiritual.

*Como creador de su personaje, se libera interiormente de su propia creación y se convierte en el observador de su propio trabajo. El trabajo adquiere una*

---

<sup>70</sup> BARBA, La canoa de papel, Op. cit., p. 28.

*conciencia dividida. Ha entregado a su imagen, su carne y su sangre, su capacidad para moverse y hablar, para sentir, para desear, y ahora la imagen desaparece de su mente, existe dentro de él y actúa sobre sus medios de expresión dentro de él. Ésta es la finalidad de todo el proceso creativo, el verdadero deseo del ego superior del actor. La conciencia, ahora se mantiene dividida.*

*<< El actor no debe estar poseído por su papel –escribió Rudolf Steiner-. Debe mantenerse frente a él, para que este resulte objetivo. Lo experimenta como su propia creación. Con su ego, permanece junto a su creación y es capaz de disfrutar su alegría y su dolor extremos, como si estuviera frente al mundo exterior.>>*<sup>71</sup>

El proceso finalmente puede ser guía y pretexto para experimentar la riqueza y talento del actor, su capacidad innata. Instinto. Nunca un humano es tan humano o divino como cuando está en el escenario sobre las tablas. Como se ha comentado a través del capítulo, la creación de Bermellón, paso por referentes y arquetipos, por un enriquecimiento de sello personal, una creación e investigación, exploración intelectual y física que hace posible la configuración del personaje, no exento de yerros y aciertos que fueron compartidos con extraños, cercanos y amigos; auditorio, público que, para alguna fortuna, cargó con fragmentos del personaje. Tal vez la suma de voces lo reintegren ahora en un audiovisual con influencias de documental, tal vez los aplausos en la oscuridad también resuenen por cronologías donde los escenarios eran otros, que vibraban, con igual humanidad.

En una experiencia artística también puede verse a distancia, la rememoración en sus procesos y presentaciones generalmente de grata recordación, podría especularse que su público también, como se refleja en el documento audio-visual, es por ello que algunos de ellos dejan sus impresiones, emociones e interpretaciones de la obra, de su estética particular y las paradojas de un mundo entre lo oscuro y lo pintoresco, no muy ajeno a nuestro país. Haber hecho parte de esta obra teatral que suscitó expectativas, y pudo llegar a públicos y emocionarlos, desde su estética y personajes, con un equipo actoral que disfrutaba de la actuación y la entrega a sus espectadores, deja las lecciones que ninguna teoría o manual pueda acoger en la inequívoca experiencia. *Murcielagario* también era lo que mencionaban

---

<sup>71</sup> CHEJOV, Op. cit., p. 274.

los entrevistados; las influencias góticas, colores, y matices, lo extraño y lo bizarro, paradojas, infancia y utopía.

Antes de empezar cada función, nuestros rituales tras bambalinas, comenzaban desde una corta calistenia, hasta que cada uno a su tiempo y ritmo iría vistiendo su personaje; maquillaje, un aderezo, tal vez un tentempié o pequeño sorbo líquido, para otro, la regañina. Anuncio: en cinco minutos comenzamos; entonces hacíamos un círculo y después los abrazos, nos deseábamos: ¡mucho mierda!

Este escrito ha terminado, removi6 un poco entre centurias lo mitol6gico, lo trágico y lo teatral, ahora el ejercicio del audiovisual tiene vida propia, es una criatura con muchas voces, pies y corazones. Por ahora se debe renacer para otra funci6n, porque... “*The show must go on*”

*Nuestra celebraci6n termin6. Como os dije, estos actores, son espíritus que se funden en el aire, en el tenue aire; y al igual que el tramado de esta visi6n, las lúgubres torres, los fastuosos palacios, los solemnes templos, el mismísimo planeta, todo lo heredado, se disolverá, y al desaparecer esta representaci6n etérea, no quedaran vestigios. Somos la materia con que se hacen los sueños, y nuestra vida se completa durmiendo.*

*La tempestad acto IV*  
*William Shakespeare.*

TELÓN.

## CONCLUSIONES

La propuesta metodológica, desde los elementos de lo dionisiaco, la mimesis, y la catarsis, resulta inusitadamente grata en el replanteamiento del último capítulo, ya que durante todo el trabajo aquellos componentes han sido notables pero no suficientemente considerados desde un principio en explícitamente presupuestos metodológicos, es decir, como nociones dinámicas y actuales que hacen pensar más que en simples referencias teóricas y mejor como perspectivas vivaces del pasado, que pueden ser nociones que tiendan puentes y condensen la labor durante disimiles tiempos.

Andar por los senderos mitológicos generalmente enriquecen de variopintos sentidos las investigaciones, proveen esas primordiales cosmovisiones de la humanidad que dotan de imaginación y creación las explicaciones por diferentes fenómenos. La cosmogonía griega ha influenciado a toda la cultura occidental, y a su vez comparativamente visibiliza conjunciones con las remotas culturas orientales. Es Dioniso uno de esos casos donde confluyen Oriente y Occidente, desde sus indecibles y múltiples orígenes asociados con el vino e inclusive con la cerveza, el dios extranjero se forja la entrada a Grecia, al Olimpo, y termina ganando a la humanidad, desde la tragedia y el teatro.

La tragedia ha generado desde su creación inquietud y fervor; de igual manera convocó y aglutinó a la comunidad griega desde múltiples sentidos; religiosos, estéticos, éticos y políticos, estos son notables desde los textos que lograron su perduración, hasta su constante influencia en el arte y la cultura en diferentes épocas, como los montajes resignificados por grupos teatrales de cualquier parte del planeta en la actualidad, es decir, son vigentes por razones tan humanamente significativas y necesarias como por ejemplo la universal empatía.

Discernir conceptos como los de mimesis y catarsis desde sus presuntos orígenes, hasta su actual evolución, proporcionan una visión más amplia para ser debidamente contextualizados a las diferentes problemáticas donde puedan estar inmersos. Esto fortalece la comprensión estética, de la filosofía del arte y del quehacer teatral, teniendo en cuenta la importancia de

la inigualable y efímera experiencia de la acción escénica, y pensado las relaciones espectador y público desde la antigüedad hasta el momento presente.

Los primeros actores surgen en el proceso escénico de la tragedia, es decir la voz de la actuación debió abrirse paso desde la congregación ritual, de los primeros coros en el escenario hasta distinguirse y separarse, surgir como personaje- actor, multiplicándose en la interacción con otros personajes- actores. Pensar estas características y surgimientos desde los propios orígenes de la actuación, y relacionarlos en la actualidad, se convierte en un inusitado ejercicio de la comprensión y relevancia del arte actoral, y deliberación estética.

Acercarse a teorías y autores que han reflexionado sobre la preponderancia de los procesos creativos de la actuación y su contribución a la totalidad de la obra, enriquecen y desmarcan la labor actoral de presuntos entes maleables disponibles a los antojos de la dramaturgia y dirección, y mejor destacando su propia labor de demiurgos; actores autónomos y creadores de sus propios personajes y situaciones.

La creación del personaje Bermellón, constituyó una apreciable oportunidad de conjugar experiencias, e intuiciones en el proceso de elaboración del personaje, así como la apreciación por las producciones que valoran los sentidos colectivos y colaborativos en la creación de obra. Entonces, la realización del presente trabajo también fortaleció y ayudó a formar memoria y rigurosidad en la praxis de la investigación y elaboración del personaje, la obra teatral, y la indagación estética.

Las anteriores deliberaciones pudieron suscitarse gracias a la experiencia y articulación entre los diferentes contenidos de los seminarios, docentes y compañeros que animaron una cohorte crítica y diversa en expresiones, argumentaciones y opiniones, características que hicieron una instancia académica competitiva y entrañable.

La construcción del trabajo audiovisual con influencias de documental constituyó también un reto en su reorganización y labor de síntesis, desde la edición y montaje hasta la creación de nuevo material fotográfico y audiovisual para tener un renovado componente creativo con

más relaciones, diálogos y paralelos con el trabajo textual y las propuestas desde la creación e investigación del personaje Bermellón, así como en la perspectiva y las conexiones con las diversas opiniones de los entrevistados y la conjugación de diferentes temporalidades, que permitió la creación de un nuevo material (fotos, videos, audios, pistas musicales) y composición audiovisual.

Indagar por una labor como la del actor, con antiquísimos precedentes que se remontan a la mitología griega y que su vigencia subsiste desde la antigua forma del teatro, a la transformación con el cine y la televisión conforme a la evolución tecnológica en la producción y en la reproducción en las actuales plataformas y dispositivos, muestra preponderantemente las relaciones estéticas tanto en la investigación, en la construcción y recepción de la obra teatral y en particular, evidenciar cómo las actrices y los actores son más que reflejos de las hondas pasiones humanas, son arduos creadores a partir de esta emotiva e inestable esencia, considerado y valorado en la presente reflexión.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ALBALADEJO, Manuel. Grecia. España: Edimat libros, 2012.

ARDENNE, Paul. Figurar lo humano en el siglo XX. España: CendeaC, 2004.

ARISTÓTELES. Poética, Traducción V. García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1999.

ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble. México: Editorial Hermes, 1992.

BARBA, Eugenio. Más allá de las islas flotantes. México: Grupo Editorial Gaceta, 1986.

----- La canoa de papel. Tratado de antropología teatral. Bilbao. Editorial Artezblai, 2013.

BRECHT, Bertolt. Escritos sobre teatro. Barcelona: Alba Editorial, 2015.

CHEJOV, Michael. Sobre la técnica de la actuación. Barcelona: Alba Editorial, 2017.

CÍRCULO DE LECTORES. Grecia. Historia Universal. Bogotá, Colombia: Círculo de Lectores, S.A., 1984. p. 62 - 67. Vol. II.

DETIENNE, Marcel. Dioniso a cielo abierto. España: Editorial Gedisa, 2003.

GRAVES Robert. Los mitos griegos. Madrid: Editorial Gredos, 2011.

GRENET, Paul. Historia de la filosofía Antigua. Barcelona: Editorial Herder, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. Hacia un teatro pobre. México: Siglo XXI Editores, 1992.

SOFOCLES, Dramas y tragedias. Barcelona: Editorial Iberia, 1955.



----- Tragedias completas. Madrid: Editorial Cátedra, 2015.

TATARKIEWICZ. Wladyslaw, Historia de la estética. I. la estética Antigua. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2000.

TRUEBA, Carmen. Ética y tragedia en Aristóteles. España: Anthropos Editorial, 2004.

VÉLEZ Upegui Mauricio y FUENTES Vélez Laura. La Casa de Dioniso. Medellín-Colombia: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2015.

VERNANT, J.-P. y VIDAL-NAQUET, P. Mito y tragedia griega en la Grecia Antigua, Madrid: Taurus, 2002.

----- Mito y tragedia en la Grecia Antigua. Barcelona: Editorial Paidós, 2002. Vol. II.

WEISZ, Gabriel. Palacio Chamánico. México: UNAM grupo editorial Gaceta, S.A., 1994.

## ARTÍCULOS WEB

DE LEÓN, Pilar. Sobre la construcción del personaje. Trinidad Guevara: de la historia a la representación escénica. En: *Revista telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*. [en línea] Buenos Aires Argentina, diciembre de 2009, nro. 10. p. 8. [Consultado: 24 de marzo de 2021] DOI: <https://doi.org/10.34096/tdf.n10.9330> ISSN 1669-6301

MARTIN, Daniela. Notas sobre el riesgo, la negación y la destrucción: Una aproximación al problema de la mimesis. En: *Revista telondefondo: Revista De Teoría Y Crítica Teatral*. [en línea]. Buenos Aires, Argentina 2011. n°13. P. 70. [consultado: 29 de marzo de 2021] DOI: <https://doi.org/10.34096/tdf.n13.9115> ISSN 1669-6301

-----Cuerpo en acto. El pensamiento de la actuación, En: *Revista Afuera: Estudios de crítica Cultural* [en línea] Buenos Aires Argentina. [consultado: 28 de mayo de

2013]. Disponible en [www.revistaafuera.com/articulo.php?id=193&nro=12](http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=193&nro=12) ISSN 1850-6267 (Actualmente la página no se encuentra disponible por hackeos)

----- Autorías complejas. La escena y la multiplicación dramática en los procesos de creación En: *territorio teatral: Revista digital* [en línea]. Buenos Aires Argentina: Departamento de Artes Dramáticas- IUNA, abril 2013, nro. 9. Artículo: 03. [consultado: 23 de marzo de 2021]. Disponible en [http://territorioteatral.org.ar/html.2/home\\_n9.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/home_n9.html) ISSN 1851-0361

REZNIK, Carolina. Reflexiones en torno al actor griego trágico como sistema significativo. En: ASRI- Arte y Sociedad. Revista de investigación. [en línea] España (2016) Núm. 10. [consultado: 02 de junio de 2021] <https://www.eumed.net/rev/ays/10/index.html> ISSN: 2174-7563

## **ARTÍCULOS DE REVISTA**

ARAQUE, Carlos. Dramaturgia y violencia. En: SCNK: Revista de Artes Escénicas. Facultad de Artes ASAB. Bogotá: 2014-2, nro. 4-5, p.57-58.

MONLEÓN, José. Tragedia griega: arqueología y contemporaneidad. En: TEATROS: Revista del sector teatral de Bogotá. Abril-junio de 2007, Nro.6, p. 66-67. ISSN 1900-3005.

## **BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA**

BOURRIAUD, Nicolás. Postproducción. Argentina. Adriana Hidalgo Editora, 2004.

BROOK, Peter. El espacio vacío. Barcelona. Ediciones Península, 2015.

BUENAVENTURA, Enrique. Notas sobre dramaturgia. Cali. TEC, 1985.

BURTON, Tim. La melancólica muerte del chico ostra. Barcelona. Editorial Anagrama, 1999.

DELL, Christopher. Mitología. Barcelona. Lunweg, S.L., 2015.

DUQUE, Mesa Fernando. Dramaturgias experimentales contemporáneas: el teatro experimental e investigación. La dramaturgia, la puesta en escena, el arte del director, el laboratorio teatral, la dramaturgia del actor, la improvisación teatral, la teoría de la recepción, la crítica teatral y la relación con el público. Bogotá. Investigación Teatral Editores, 2007.

ESQUILO, Tragedias completas. Madrid. Cátedra, 1990.

MARCOS, Arza Marcos. Tim Burton. Madrid. Cátedra, 2004.

MEYERHOLD, Vsevolod. Teoría Teatral. Madrid. Editorial Fundamentos, 1982.

SALISBURY, Mark. Tim Burton por Tim Burton. Barcelona. Alba Editores, 1995.

SAINT GIRONS, Baldine. Lo Sublime. Madrid. A. Machado Libros, S.A., 2008.

SHAKESPEARE, William. Obras completas. Madrid. Aguilar, S.A. de Ediciones, 1951.

SOLAZ FRASQUET, Lucia. *Pesadilla antes de navidad (The Nightmare before christmas)* Valencia. Editorial Octaedro, 2001.

STANISLAVSKI, Konstantín, Ética y disciplina: método de acciones físicas (propedéutica del actor). México. Grupo Editorial Gaceta, 1994

----- Un actor se prepara. México. Editorial Diana, 1953.

----- La construcción del personaje. Madrid. Alianza Editorial, 1999.

----- El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Barcelona. Alba Editorial, 2009.

STEUDING, Hermannn. Mitología griega y romana. Buenos Aires. Editorial Quadrata, 2005.

## LISTADO DE FIGURAS

(fotografías e imágenes)

	pág.
Figura 1. Ratón, Cobalto y sombrero de Bermellón. BARRIENTOS Villegas. Luisa Fernanda. [fotografía 2021]-----	2
Figura 2. <i>Dos sátiros</i> . RUBENS. Peter Paul. [pintura 1618-1619]-----	7
Figura 3. <i>Dioniso y su tíaso</i> [sin autor. kratera- 512 a.C.]-----	7
Figura 4. <i>La juventud de Baco</i> BOUGUEAU. William A. [pintura 1884]-----	21
Figura 5. <i>Danza de las bacantes</i> GLEYRE Charles [ pintura 1849]-----	21
Figura 6 y 7. Obra teatral <i>Murcielagario</i> ROBAYO. Yenny. [Fotografía 2012-2013]-----	36
Figura 8. Las furias de la producción de HALL. Peter. de la orestia en el National Theatre, Londres, en 1981. -----	39
Figura 9. Bermellón. ROBAYO. Yenny. [Fotografía 2012-2013]-----	42
Figura 10. Bermellón. BARRIENTOS Villegas. Luisa Fernanda [fotografía 2021]-----	44
Figura 11. Bermellón. BARRIENTOS Villegas. Luisa Fernanda [fotografía 2021]-----	47
Figura 12. Bermellón. BARRIENTOS Villegas. Luisa Fernanda [fotografía 2021]-----	50
Figura 13. Bermellón. BARRIENTOS Villegas. Luisa Fernanda [fotografía 2021]-----	53
Figura 14. <i>El chico momia</i> BURTON Tim ilustración [dibujo 2000]-----	59
Figura 15. <i>El chico momia</i> [Ejercicio de improvisación fotografía]-----	59
Figura 16. Figurín vestuario de Bermellón. Ramírez. Héctor [dibujo 2012]-----	59
Figura 17. Bermellón. BARRIENTOS Villegas. Luisa Fernanda [fotografía 2021]-----	59
Figura 18. Bermellón. ROBAYO. Yenny. [Fotografía 2012-2013]-----	65